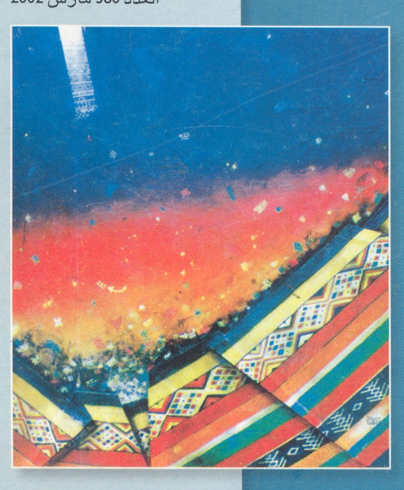
البيان

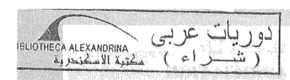
مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد 380 مارس 2002

عدد احتفالي في يوم المسرح العالمي



- المسرح والسرديات
د. يونس لوليدي
- المسرح الشرطي
د. عطية العقاد
- التلقي المسرحي في المسارح التجريبية
د. سعيد كريمي
- المخرج المسرحي في الكويت والإمارات
د. فاضل المويل
- ببليو جرافيا الدراما والنقد المسرحي في الكويت
د. نادر القنة
- حوار مع:
عبد الفتاح قلعه جي
أنور محمد





البيان

العــــدد 380 مارس 2002

مجلـة أدبيـة ثقافيـة شهـرية محكّمة تصدر
عـــن رابطـــة الأدبـــاء فـــي الكـــويت

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب 34043 العديلية ـ الكويت الرمز البريدي 73251 ـ هاتف المجلة: 2518286 ـ هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 ـ فاكس: 2510603

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
WWW.KuwaitWriters. Net

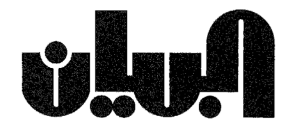
البريد الإلكتروني
Kwtwriters@ hot mail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية محكَّمة، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 ـ أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 ـ المواد المرسلة تكون مطبوعة على الآلة الكاتبة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 ـ الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات تحال إلى مختصين ومحكمين للبت في صلاحيتها.
4 ـ موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
5 ـ المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(380) March. 2002



Al Bayan

**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.O. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602**

في هذا العدد

■ الدراسات:

■ الحوار مع الكاتب المسرحي:

■ عواصم ثقافية

كلمة البيان

المسرح العربي: بداية أم نهاية

د. خالد عبد اللطيف رمضان

درجنا في البيان على تخصيص عدد شهر مارس من كل عام للمسرح إبداعا وتنظيرا، إيمانا منا بقيمة المسرح ومكانته في دنيا الإبداع العربي، وكانت البيان ولازالت ساحة لمناقشة قضايا المسرح العربي، وكانت النافذة الرئيسية التي أطلت من خلالها جماعات المسرح العربية طارحة رؤاها للمسرح العربي الجديد، كما أضحت متنفسا لكل صاحب دعوة لخلق مسرح عربي جديد أو أصيل. يدفعنا إلى ذلك هاجس تأصيل التجربة المسرحية في التربة العربية، بعد مضي ما يزيد على قرن ونصف من البداية الواعية للرواد الأوائل الذين أدركوا طبيعة المتفرج العربي وتفهموا ذوقه.

فماذا تحقق للمسرح العربي بعد مضي كل هذه الفترة الزمنية، وماحفلت به من نتاجات متنوعة؟

من المؤكد أن حال المسرح في وطننا العربي لا تسر، ليس في الوقت الراهن فقط، ولكن ربما منذ مطلع الثمانينات من القرن الذي انقضى.

فالمتغيرات كثيرة، وعوامل الهدم عديدة، ليست على المسرح فقط، وإنما طالت مختلف أوجه الإبداع الفني والأدبي، بل الساحة الثقافية برمتها.

تعرض الوطن العربي خلال هذه الحقبة لانكسارات سياسية واقتصادية، واستفردت إسرائيل بالدول العربية واحدة تلو الأخرى، وحققت مكاسب لم تحلم بها عبر تاريخها.

واشتدت الهيمنة الغربية بأشكالها المختلفة على الأقطار

العربية، كما تراجعت الحريات في أكثر البلاد العربية في ظل أنظمة حكم إما وراثية محافظة أو عسكرية، وهمش دور الثقافة، واستغلت في أكثر من بلد باعتبارها واجهة إعلامية لا أكثر.

وكان المسرح أحد الضحايا، بعد نهضة أشبه بالومضة في بداية الستينات، وأصبحت قلاع المسرح الحصينة تقع واحدة تلو الأخرى، حتى وجد المسرح التجاري الترفيهي طريقه إلى أشد البلاد تعصبا للمسرح الجاد.

فساد المسرح الترفيهي السطحي، ساحبا البساط من الفرق القومية، والرسمية وشبه الرسمية التي أسست لنهضة مسرحية بدأت تباشيرها مع الخمسينات وازدهرت في الستينات من القرن العشرين. وأصبح الجمهور العربي فريسة لنمط واحد من المسرح يشكل ذوقه ويتحكم في التأسيس لقيم جديدة في الفرجة المسرحية مع تنامي دور التلفزيون وازدهار الدراما التلفزيونية وجذبها لشرائح كبيرة من الجمهور. إضافة لاستعادة السينما لأمجادها، واستطاعتها استقطاب الجمهور من جديد لدور العرض.

وحاولت بعض الفرق القومية والرسمية البقاء على قيد الحياة فانجرت إلى لعبة المسرح التجاري، وجعلت الإضحاك رسالتها والإثارة وسيلتها لاستقطاب الجمهور، ومع ذلك لم تنجح فخسرت تاريخها وسمعتها، ولم تكسب الجمهور الذي تنشده، ولا الأرباح التي كانت تطمع فيها.

وعلت الموجة أكثر فأصبح المسرح بديلا للملهى الليلي وتنافست الراقصات في تقديم العروض المسرحية، وأصبحت المسرحية خليطا من الرقص والتمثيل والتقليد والغناء والتنكيت، بل وصل الأمر في بعض المسارح في بلاد عرفت بتحيزها للمسرح الجاد بأن أصبح الجمهور يقدم (النقوط) للممثلات الجميلات، وهن يرتدين الملابس المثيرة، ويؤدين الحركات المغرية.

فمن المسؤول عما جرى لمسرحنا؟

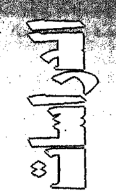
المؤسسات الحكومية؟ أم وسائل الإعلام التي شكلت ذوق الجمهور العربي؟ أم غياب الحماسة عند المسرحيين والمثقفين العرب؟ وتركهم الساحة لتجار المسرح؟

أم هي حالة الإحباط المتولدة عن حالة الانهزام التي يعيشها الإنسان العربي؟

أم هي حالة الانكسار في معظم حياتنا السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية.

لعل كل هذه العوامل مجتمعة هي التي أسهمت في وصول المسرح العربي إلى ما وصل إليه، وربما تكون الحاجة ماسة الآن لتداعي المعنيين بالشأن المسرحي لتدارس أسباب تدهور أحوال المسرح، بدلا من ترديد مقولات تنضح بالترف الفكري تدعو إلى البحث عن مسرح جديد أو قالب مسرحي جديد أو صيغة مسرحية عربية.

حتى لاينقرض المسرح لدينا كما انقرضت الديناصورات.


دراسات

المخرج المسرحي

في الكويت والإمارات العربية المتحدة

من التأسيس إلى التجريب

● د. فاضل المويل

المعهد العالي للفنون المسرحية / الكويت

مقدمة:

تحاول هذه الدراسة بلورة شخصية المخرج المسرحي في دولتي الكويت والإمارات العربية المتحدة، وإظهار ملامحه وإنجازاته ودوره في تأسيس وتنشيط الحركة المسرحية في بلده، وصولاً إلى تجاربه الحديثة والصيغ التي توصل إليها من خلال هذه التجارب والمتعلقة بالعرض المسرحي، شكله وموضوعه وأسلوبه وملامحه. لهذا فإننا نقصد بكلمة «التأسيس» المخرجين الذين أسسوا لحركة المسرح في بلدانهم واستمرت بهم وبالأجيال

الذين أتوا من بعدهم. أما مصطلح «التجريب» فقد اتخذ معانٍ ومفاهيم كثيرة لا تعد ولا تحصى، خاصة بعد ولادة مهرجان للعروض المسرحية التجريبية هو «مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي». لكننا نعني بالتجريب هنا محاولات المخرج المسرحي إيجاد صيغ وأشكال ومضامين مسرحية جديدة، وتجليات هذه المحاولات في العروض المسرحية التي يقدمها. وكذلك محاولاته للبحث عن علاقات جديدة تقام بين العرض المسرحي وجمهور المسرح، مهما كانت طبيعة هذه العلاقات.

والمنهج المتبع في دراستنا هذه هو منهج تاريخي أولاً يتتبع ظهور شخصية المخرج في كل دولة على حدة وتطور هذه الشخصية عبر مسيرتها الإبداعية، ومنهج تحليلي ثانياً يتم من خلاله التعرف على العروض التي كان يقدمها المخرج والتعرف على عناصرها للخروج بالنتائج حول أساليبها وأشكالها ومضامينها التي تعكس بدورها اتجاه المخرج وأسلوبه ومنهج عمله.

وقد جمعنا دولتي الكويت والإمارات بهذه الدراسة لما للبلدين من سمات مشتركة في ظهور وتأسيس الحركة المسرحية، فكلا البلدين بدأ المسرح بهما في المدارس، وساهم في تأسيس الحركة المسرحية فيهما مخرجون خبراء أتوا من بلدان أخرى أمثال زكي طليمات وإبراهيم جلال وصقر الرشود.

المخرج في المسرح الكويتي

حمد الرجيب والتأسيس للإخراج المسرحي

بدأت الحركة المسرحية في الكويت مع الفنان حمد الرجيب. الذي هو أول مسرحي كويتي يدرس المسرح دراسة أكاديمية، وذلك عندما سافر إلى مصر عام 1945 والتحق هناك بالمعهد العالي للفنون المسرحية، ليعود بعد الدراسة إلى بلده متابعاً نشاطه المسرحي برؤية جديدة للمسرح ولدوره الاجتماعي.

وكان الرجيب قد بدأ العمل في المسرح قبل دراسته في مصر، وذلك بالاشتراك مع الفنان الشعبي محمد النشمي، وكانت أغلب المسرحيات التي يقدمانها هي مسرحيات مرتجلة. ولعل مسرحية هاملت لشيكسبير هي أول مسرحية يقوم حمد الرجيب بإخراجها. وقد قدمها ضمن فرقة تمثيل تابعة لمدرسة الأحمدية عام 1948. واختيار هذا النص المسرحي يعكس وعياً مبكراً لدى الرجيب بالمسرح العالمي، خاصة وأنه لم نسمع عن مخرج عربي قبل الرجيب قد أقدم على إخراج هذه المسرحية. في العام الذي يليه لعب الرجيب دور «فاطمة» أخت الفاروق (ومن نافل القول هنا بأن أدوار النساء كان يلعبها الرجال آنذاك) في مسرحية بعنوان «عمر بن الخطاب

في الجاهلية والإسلام»، كما لعب في الوقت نفسه، في المسرحية نفسها دور رجل. وقد أخرج هذه المسرحية الأستاذ محمد محمود نجم وعرضت في ساحة مدرسة «المباركية بتاريخ 1939/6/7.

في عام 1943 أخرج الرجيب مسرحية بعنوان «الميت الحي» من تأليف محمد لبيب أبو السعود وعرضت في ساحة المدرسة «الأحمدية».

أما أول مسرحية ألفها الرجيب وأخرجها ومثل فيها في الوقت نفسه فكانت بعنوان «أم عنبر»، وقدمت في عرض واحد عام 1943. «وهي أول مسرحية تقدم باللهجة الكويتية. وهي مسرحية فكاهية ترمي إلى مكافحة البطالة، وقد قام الرجيب بدور عنبر وقام النشمي بدور أم عنبر» (1) وتتالت مسرحيات الرجيب، ففي العام نفسه قدم مسرحية بعنوان «من تراث الأبوة» تأليف الأديب السوري محمد مجذوب. وفي عام 1945 قدم «المروءة المقنعة» تأليف الشاعر محمود غنيم. وكذلك مسرحية بعنوان «وفاء» والتي كانت آخر ما أخرجه الرجيب في الكويت قبل سفره إلى القاهرة. ففي العام المذكور سافر حمد الرجيب إلى القاهرة ليدرس هناك في المعهد العالي للفنون المسرحية. وخلال دراسته لم ينقطع عن إخراج وتقديم المسرحيات، حيث أشرف على فرقة للتمثيل تتألف من الطلبة وقدم من خلالها عدداً من المسرحيات التي كانت مجلة «البعثة» التي كانت تصدر آنذاك في القاهرة، تكتب عنها. ومن هذه المسرحيات كانت واحدة بعنوان «إلى يثرب»، وأخرى بعنوان «معركة اليرموك» وهي مسرحية شعرية من نظم الأستاذ سلامة عبيد. وكذلك مسرحية بعنوان «أضرار التبغ» للكاتب الروسي أنطون تشيخوف. وفصلا من مسرحية «طبيب رغماً عنه» لموليير. ومسرحية بعنوان «غزوة بدر الكبرى». ومسرحية هزلية بعنوان «مهزلة في مهزلة» التي وضع الرجيب فكرتها ونظمها شعراً الشاعر أحمد العدواني. كما قدم الرجيب مسرحيات من تأليفه مثل «من الجاني»، و «خروف نيام نيام» وكان يمثل في معظم هذه المسرحيات.

لم تذكر مجلة البعثة إلا القليل عن مواضيع مسرحيات الرجيب وأساليب إخراجها وطريقة تقديمها إلا بكلمات قليلة تفيد بأنه كان يقدم مسرحية طويلة ثم يعقبها بفصل مأخوذ من مسرحية كوميدية مثل «البخيل» أو «طبيب رغما عنه» لموليير. و«مهزلة في مهزلة» لأحمد العدواني. وأحياناً يتم ذكر التمثيل بكلمات قليلة مثل قولها عن الطلبة الذين مثلوا في مسرحية «إلى يثرب»: «كان التوفيق حليفهم فأجادوا وأبدعوا، واستطاعوا أن ينسجموا مع أدوارهم انسجاماً تاماً. (2) كما قالت عن مسرحية «معركة اليرموك»: «جاءت رائعة في التمثيل والإخراج وحسن الأداء وقوبلت بالاستحسان والإعجاب، وكانت إجادة الطلبة لأدوارهم موضع حديث المدعويين» (3) وكانت الأغاني أو المقطوعات الموسيقية تسبق أو تعقب أو تتخلل هذه العروض

المسرحية، بل أحياناً كانت تتلى آيات من الذكر الحكيم قبل تقديم المسرحية، كما حدث مع مسرحية «غزوة بدر الكبرى».

في عام 1950 غادر الرجيب القاهرة عائداً إلى بلاده الكويت. وبهذه المناسبة نشرت مجلة البعثة رسالة موجهة إليه من أستاذه يعقوب الحمد تكشف جانباً من شخصية الرجيب ومشاريعه وطموحاته. ففي هذه الرسالة يقول الأستاذ يعقوب إلى الرجيب: «لقد غادرت وكنت شعلة نشاط في عملك وتفكيرك، وجدك وهزلك، لقد قدمت إلى مصر لتؤدي رسالة ورجعت إلى الكويت لتحمل للوطن العزيز هذه الرسالة، وإنها لعمري من أعظم الرسالات وأجلها. لقد كنت في الكويت تحمل رسالة لم يحملها مواطن من قبل وهي اعتقادك باصلاح المجتمع عن طريق المسرح وعدم اعتبار المسرح كما يظن البعض وسيلة ومزجاة لقتل الوقت والتسلية البريئة فقط. لقد كنت في الكويت وكانت حركة النشاط المسرحي لا بأس بها، وتركت الكويت فضعفت جذوتها، ورجعت، ونأمل أن يدب فيها النشاط والحركة على نطاق أوسع، ونشاط أكبر وإتقان أعظم»(4). ويكشف الأستاذ يعقوب في الرسالة نفسها عن الجهد الذي كان يبذله الرجيب عندما كان يريد تقديم عمل مسرحي، حيث كان يقيم مسرحاً في الهواء الطلق، ويستأجر أو يستعير قطع الديكور والأثاث من بيوت أصحابه وزملائه، بل كان أحياناً يشتري هذه القطع من حسابه الشخصي.

ولم يقتصر عمل الرجيب المسرحي على التأليف والإخراج والتمثيل، بل تعداه إلى الكتابة عن المسرح، وذلك في مقالات نشرها في المجلة المذكورة، وتعكس فهمه لأهمية المسرح ولدوره الاجتماعي والحضاري. فهو يرى المسرح «مدرسة كبيرة، تهذب النفوس، وتصلح المجتمع، وتقوده إلى ما يجب عمله لرفع مستواه، لأنه وسيلة فعالة لتحقيق غاية مهمة من ورائها التثقيف والتهذيب، وحل بعض المشكلات الاجتماعية التي هي السبب في عرقلة سير الأمة نحو التقدم والرقي»(5).

ومما لا شك فيه أن آراء الرجيب هذه في المسرح لم تأت من فراغ، فهو كان يعيش في مصر، ويدرس في معهدها المسرحي على أيدي أساتذة متنورين. وكانت المرحلة هي بداية التحرر من الاستعمار الغربي، وظهور الأفكار التحررية التي كانت ترى في المسرح، والأدب والفن عموماً، ظاهرة اجتماعية يجب عليها أن تعكس هموم ومشاكل المجتمع، بل وتساهم في تقديم الحلول للقضايا المستعصية.

عندما عاد الرجيب إلى الكويت تم تعيينه مشرفاً على النشاط المسرحي في المدارس، وبدأ بإخراج المسرحيات التي كان أولها مسرحية بعنوان «عروس الزنوج» أو «آكلي لحوم البشر» (وهو اسمها الثاني). ثم توالت مسرحياته وكان أهمها «سر الحاكم بأمر الله لعلي أحمد باكثير (1952). و «مجنون ليلى» لأحمد شوقي (1953). بعدها يتم تعيين الرجيب في منصب مدير الشؤون

الاجتماعية والعمل، ثم وكيلاً للوزارة التي سميت بالاسم نفسه، وذلك عام 1962). ما يدل على أهمية الدور الذي كان يلعبه الرجيب في المجتمع الكويتي آنذاك.

صقر الرشود وبداية التجريب

يعتبر صقر الرشود أبرز قامة في تاريخ الحركة المسرحية الكويتية. فهو، دون مبالغة، رجل مسرح بالمعنى الذي كان عليه كبار رجال المسرح في العالم (شكسبير، موليير، بريشت، بروك،...) فقدكان مؤلفاً ومعداً ومخرجاً وممثلاً، وإليه يعود أول نص مسرحي كويتي مكتوب، وهو مسرحية «تقاليد» (الذي كتبه عام 1960 أي قبل أن يبلغ العشرين من عمره) حيث كان المسرح الكويتي قبل هذا التاريخ يعتمد على الارتجال. ورغم حياته القصيرة (38 عاماً) إلا أنه قدم عدداً كبيراً من المسرحيات، ترك معظمها أثراً لا ينسى في ذاكرة كل من شاهدها.

ولد صقر الرشود في الكويت بتاريخ 11/6/1941. كتب أولى مسرحياته «تقاليد» وأخرجها الفنان محمد النشمي الذي مثل دور البطولة فيها وقدمها ضمن فرقة المسرح الشعبي. بعدها يؤسس مع مجموعة من زملائه فرقة «المسرح الوطني» ويقدم من خلالها ثاني أعماله بعنوان «فتحنا» لتنحل الفرقة بعدها. في عام 1963 يساهم في تأسيس «مسرح الخليج العربي» ويقدم من خلاله أو أعماله 1963 يساهم في تأسيس «مسرح الخليج العربي» ويقدم من خلاله أول أعماله الإخراجية، وهو مسرحية قصيرة بعنوان «بسافر وبس» تأليف ثلاثي الخليج. وكذلك مسرحية «الخطأ والفضيحة» تأليف مكي القلاف، وفي العام نفسه أيضاً قدم مسرحيتين من تأليفه وإخرجه هما «الأسرة الضائعة» و«أنا والأيام».

وفي الموسم الثاني للفرقة أخرج مسرحية «الجوع» تأليف عبدالعزيز السريع. كما ألف وأخرج مسرحية «الحاجز» التي عرضت في كل من بغداد والقاهرة بعد عرضها في الكويت. في الموسم الخامس للفرقة (1967/68) أعد مسرحية «بيت الدمية» لهنريك ابسن والتي أخرجها منصور المنصور. وفي الموسم الذي تلاه أخرج مسرحية «لمن القرار» تأليف عبدالعزيز السريع. وفي الموسم السابع أخرج مسرحية «بخور أم جاسم» تأليف محمد السريع. وفي الموسم نفسه أخرج مسرحية أخرى بعنوان «فلوس ونفوس» تأليف عبدالعزيز السريع، والتي مثل فيها أيضاً.

في الموسم الثامن للفرقة أعد مسرحية «الغربان» تأليف هنري بيك ومثل فيها وقد أخرجها منصور المنصور الذي أخرج أيضاً وفي الموسم نفسه مسرحية أخرى من إعداد صقر بعنوان «تذكر قيصر» لجوردون دافيوت. كما أعد صقر وأخرج في الموسم نفسه مسرحية «الجرة» لبيرانديللو. في الموسم التاسع أخرج مسرحيتين الأولى بعنوان «الدرجة الرابعة» تأليف عبدالعزيز السريع، والثانية بعنوان

«١، 2، 3، 4.. بم» التي اشـــتــــرك في كتابتـهـا مع السـريـع، وشـارك فـيـهـا بالتمثيل أيضاً.

في الموسم العاشر للفرقة (72/73) أخـرج مـسـرحـيـتين الأولى «ضـاع الديك» تأليف عـبـدالعـزيز السـريـع والثانية «شـيـاطين ليلة جـمـعـة» التي كتبها بالاشـتـراك مع السـريـع. وفي الموسم الذي تلاه أخـرج مـسـرحـيـة «بحمدون المحطة» التي كانت آخر عمل يكتبـه مع زمـيله السـريـع في أبريل 1975 أخــرج لـ «الفــرقــة الأهـلـيــة» مسرحية ألفريد فرج الشـهـيرة «علي جناح التبريزي وتابعه قفه» وقد قدم العـرض في كل من القـاهرة وتونس والمغرب ودمشق. وفي الشـهـر الأخير من العام نفسه أخرج لفرقة مسرح الخليج مــســرحــيــة «حــفـلة على الخـــازوق» تـأليف مـــحـــفـــوظ عبدالرحمن. في فبراير ومارس 1976 أخــرج ثلاثيــة «الواوي» وهي ثلاث مـسـرحـيات ذات فـصل واحـد الأولى بعنوان «هـدامـــة» تأليف مـــهـــدي الصــايغ، والثــانيــة «تحت المرزام» تأليف نواف أبو الهـيـجـا، والثــالثـة «مـجنون سـوسـو» تأليف مـحـمـد السـريع. وفي العـام نفـسـه أخـرج «مـتـاعب صـيـف» تأليف سليـمـان الخليفي. في فبراير من العـام التالي أعاد إخـراج مـسـرحـيـة «حـفلة على الخازوق» برؤيا جديدة وعرضت في القاهرة، وكذلك في مـهـرجـان دمشق السـابع للفنون المسـرحـيـة. في عـام 1978 أخـرج مسـرحـيـة «عريس لبنت السلطان» تأليف محفوظ عبدالرحمن التي عـرضت في أبوظبي والشـارقـة، كـمـا عـرضـت فـي كل من الجـزائر وليبيـا. وفي العـام نفسـه انتقل إلى أبوظبي ليـعـمل خـبـيـراً للمـسـرح، وأخـرج مـسـرحـيـتي «الفخ» تأليف مـحفوظ عبدالرحمن و«الأول تحـول» تأليف عـبـدالعـزيز السـريع. وخـلال تجـواله في الإمـارات مع فـريق عـمله تعرض لحادث سير أودى بحياته ولم يمض على وجـوده في هذا البلد أكثـر من ثمانية أشهر.

ممـا تقـدم نرى كم كـان صــقـر الرشود رجل مسرح غزير الإنتاج، لا يهدأ يخرج في العام الواحد أكثر من عرض مسرحي، ربما اثنين أو ثلاثة، وكـانت مـسـرحـيـاته مـسـرحـيـات اجتماعية تعالج المشاكل التي يعيشها المجـتـمع الكويتي برؤية دقـيـقـة مـتطورة، وهو المؤلف والمخـرج الذي كـان يطور أدواته باسـتـمـرار، ويقف مع نهاية كل عمل لمراجعته ومراجعة تجـربتـه برمـتـهـا كـاشـفـاً عن نقـاط الضعف في العمل، وكيفية تجـاوزها في العمل الذي يليه. وعندما كان يريد تقـديم مـسـرحـيـة من المسـرح العـالمي كـان يعدها بما يتـلاءم مع واقـع بلده، أو حـــسـب المصطلح، كــان يقـــوم «بتكويتها» بمنحها مـلامح محلية، كما فعل في مسرحية ابسن «بيت الدمية» التي أعدها تحت عنوان «المرأة لعـبـة البيت»، وقد كـان إعداده هذا مـوفـقـا جـدا، إذ رفـع من المسـرحـيـة أكـثـر مـا يوحي بالجـو الأوروبي، وتمكن من إعادة خلق البيـئـة، وحـافظ على روح النص الأصلي في الوقت نفسـه، كـمـا تمثل نجـاحــه الأكـبـر في اخـتـيــار المسـرحـيـة ذاتهـا التي طرحت نماذج وقضايا تعيشـهـا الكويت في المرحلة الراهنة»(6).

لقد تميز إخراج صقر الرشود للعروض المسرحية باستخدام عناصر الفرجة المستمدة من البيئة الكويتية، فقد كان «يحتفي كثيراً بعنصر الفرجة الذي كان يحتشد له بكل الطاقات التي يوحي بها النص، ويضيف إلى ذلك إطاراً مستمداً من الفنون الشعبية الكويتية الأصيلة، في الموسيقى والحركة التعبيرية. وعلى ذلك فمسرح صقر الرشود يمكن أن يندرج تحت عنوان «الواقعية المسرحية»، وكان مسرحه في الغالب سياسياً(7).

وفي تعامله مع النص المسرحي وهو يقوم بإخراجه كان يستنزف كل إمكانات النص وذلك «عبر أشكال متنوعة من العرض المسرحي. وهو من هذا المنطلق ينقسم إلى توجهين: الأول ضمور الخط الدرامي إلى أقصى حد. والثاني: بروز الخط التشكيلي. وهذا الاتجاه، بشموله للنصوص المحلية، يوفر في الوقت نفسه الجرأة في التعامل مع نصوص اللغة الفصحى»(8). ويلقي سليمان خليفي الضوء على الطبيعة الجمالية لعروض صقر الرشود وما كان يميز مكوناتها السمعية والبصرية من ديكور وإكسسوارات وغناء وموسيقى وأداء ممثلين، حيث يقول بأن صقر اعتمد في بناء عروضه «اعتماداً شبه كلي على الموروث الشعبي والمادة الخام من الديكورات والإكسسوارات إلى جانب التجريد بدرجاته المتعددة، مع الحركات الإيقاعية والرقص والغناء وتمثيل التمثيل، فضلا عن تلك الحرية المتاحة للممثل، والتي ربما دفعت به أحياناً إلى حافة الارتجال أو المبالغة، بقصد الوصول إلى مسرح الفرجة»(9) ويستشهد الخليفي بما كتبه الدكتور محمد حسن عبدالله عن عرض «متاعب صيف» بأن ديكوره كان بسيطاً، حيث يتألف من «قطعة من الحصير ووسادة وحبل». مما يذكر بعروض «المسرح الفقير» ورائده جيرزي غروتوفسكي. وكان استخدامه للإكسسوارات إلى جانب الإضاءة والموسيقى والملابس يساهم في «خلق شيء من الإيحاءات، كمحاولة لتنشيط خيال المتفرج ودفعه إلى نوع من التفكير والتأمل بما يشاهد»(10). في علاقة صقر الرشود مع الممثل كان صقر «يدرب الممثل على الأداء بما يتسق وفهم الشخصية وعلاقتها بالخط العام للمسرحية. كما يعنى برسم الحركة عامداً إلى تغييرها حتى تتسق في شكلها النهائي. كان يعنى بتحقيق مضامين العمل، من حيث هي مجسدة لظاهرة اجتماعية ونفسية ومن ثم رؤية، مستغلاً بذلك إمكانات الممثل الجسدية والصوتية والإيحائية»(11).

كما أوجد صقر الحل للمشكلة المستعصية التي طالما أرقت وتؤرق الكثير من المسرحيين العرب، وهي مشكلة الفصحى والعامية في العرض المسرحي، وذلك عندما جعل الممثلين يتحدثون بالفصحى لكن بنبرة عامية، فقد «استطاع أن يعالج الأداء بالفصحى بما يقترب به من روح اللهجة، أو بمزجه بموسيقى العامية، مما جعله يقترب من حساسية الجمهور

وانفعالهم بالمحتوى السيكولوجي المتدفق من تراكيب النبر العامي، وما يخلقه لديهم من تعاطف كوسيلة لتقبل الفصحى»(12).

من المسرحيات التي قدمها صقر كانت مسرحية بعنوان «شياطين ليلة جمعة» التي كتبها بالاشتراك مع زميله عبدالعزيز السريع وعرضت في الموسم المسرحي 1972 / 73 لفرقة مسرح الخليج العربي. وكان العرض «انعطافاً غير عادي للمسرح في الكويت و □هذه المسرحيةO تعطي لهذا المسرح دفعة جديدة تضعه في موقف يختلف كل الاختلاف عن وضعه السابق. وكانت «شياطين» شيئاً آخر فيها عاش الجمهور وتنفس، وتأزم رغم أن القصة ليست واحدة.. إن الشكل هو الجدير الآن لجدته أولاً، ولنجاحه رغم كونه المحاولة الأولى ثانياً»(13). ويصف الخليفي بعض عناصر العرض مثل الديكور الذي أخذ ينزع إلى التجريد، والموسيقى التي أعدت خصيصاً للعرض، والتركيب الغنائي الفردي والجماعي، والملابس التي صممت لتناسب «العملية المسرحية» حسب تعبيره. وفي هذا العرض تم التحرر من بعض التقاليد المسرحية، حيث كانت بعض العمليات المسرحية تتم أمام الجمهور بهدف كسر الإيهام وبأن ما يحدث أمامه هو جزء من «اللعبة المسرحية».

أما عرض مسرحية «علي جناح التبريزي وتابعه قفه» التي أخرجها صقر في أبريل (نيسان) 1975 لـ «الفرقة الأهلية»، والذي قدم في كل من القاهرة وتونس والمغرب ودمشق، فقد قال عنه مؤلفه ألفريد فرج: المسرحية عرضت في سبع دول عربية، ولكن ما من شخص عرف قيمة النص ومفهومه مثلما عرفه وترجمه صقر الرشود»(14). أما الكاتب المسرحي المصري نعمان عاشور فقد تحدث عن كيفية جعل صقر الرشود من هذه المسرحية عرضاً «متألقاً ينطق بالروح الأصلية للبيئة الكويتية»(15).

في إخراجه لهذه المسرحية يوظف صقر الرشود الموروث الغنائي والموسيقي الكويتي من مقطوعات موسيقية تعزف على العود، ومن استخدام للطبول وأغاني شعبية وإيقاعات مصاحبة لحركات الممثلين. ويقول سليمان الخليفي بأن «الصنعة الفنية من إخراج هذه المسرحية □...O تتمثل بركيزتين أساسيتين: الفلكلور الكويتي وتطويع اللغة الفصحى، حيث أصبحت المسرحية عرضاً خالصاً للفرجة. إن هذه الطريقة في الأداء وعمليات الغناء والتشكيل والرقص والحركة إلى الداخل والخارج قد أضافت زمناً خارجياً إلى عمق النص الأدبي، وكما لو كان النص يخرج من بين وشائج الغناء والرقص ولعبة الممثل ونزقه على الخشبة □...O وقد التحم موضوعها التراثي أخيراً بالتراث الشعبي، من هنا جاءت خطوطها أكثر تلويناً وزخماً فيما هي تتداخل وتمتزج بالنغم الراقص والإيقاع النشط والأضواء الشعبية وعطر الماء المرشوش وكل ذلك الدفء المتحفز من نغم الصوت وحرارة وفورية الأداء

العامي للفصحى»(16).

ما بعد صقر الرشود

بعد مغادرة صقر الرشود الكويت إلى الإمارات ووفاته هناك دخلت الحركة المسرحية الكويتية مرحلة جديدة سيطر عليها الركود، وشارف فيها المسرح على الموت، مرحلة امتدت لسنوات طويلة كثر فيها الحديث عن أزمة المسرح، وهي الأزمة التي يؤكد على وجودها حتى المسؤولين، حيث يقول الوزير الفنان حمد عيسى الرجيب: «أؤكد وجود هذه الأزمة التي نتجت من سوء التخطيط، وعدم الاستماع للمخلصين، الذين حاولوا ويحاولون توجيه العمل في قطاع المسرح»(17).

كما يقول عنها الناقد المسرحي السوري الدكتور نديم معلا بأن الحركة المسرحية في تلك المرحلة والتي مازالت ممتدة إلى الآن، بدأت «بالانكماش والانزواء، وعلا الزبد السطح وانفتح الباب على مصراعيه أمام أنصاف الموهوبين، وأولئك الذين لا يتقنون سوى التهريج ولوك الكلمات»(18). في هذه المرحلة، أي في العقدين الأخيرين، لم يبرز من المخرجين إلا الأسماء القليلة الذين برزوا في عرض مسرحي واحد أو عرضين في أحسن الأحوال. ومنهم فؤاد الشطي وحسين مسلم.

في اختياره للنصوص المسرحية التي يخرجها يفضل المخرج فؤاد الشطي المسرحيات ذات المضامين الاجتماعية والسياسية والتي تنطوي على مقولات فكرية ذات أهداف نبيلة.

ويتميز إخراجه بالتركيز على الجوانب البصرية للعرض المسرحي التي يعتمد عليها للترميز بحسب الدكتور محمد بلال مبارك، «ومن هناك تنطلق مداخله للتراث العربي والمحلي، والأسس الفنية لتشكيلات فن المسرح الطليعي. لذلك ومع تقديسه للكلمة في النص المسرحي، إلا أنه يؤسس عليها رؤياه التشكيلية، القائمة على الملمس واللون، والصمت المعبر. فيتحول الممثل إلى عنصر لصيق لهذا العالم التشكيلي، ويحوله إلى عناصر حية تلمس أعماق المشاهد»(19). من أولى العروض التي قدمها فؤاد الشطي كان عرضاً بعنوان «الدار» وذلك ضمن فرقة المسرح العربي، عام 1980. وهو عرض مرتجل قام على فكرة للمخرج تطورت بجهود الممثلين على خشبة المسرح لتتحول إلى عرض مسرحي موضوعه اجتماعي، وأحداثه تنحصر في نطاق أسرة واحدة، لكل واحد من أبنائها ميوله واتجاهه وطريقته في الحياة. أما أهم عرض قدمه فؤاد الشطي فكان مسرحية «رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة» التي أعدها الراحل سعد الله ونوس عن مسرحية بيتر فايس «كيف يخلص السيد موكنبوت من آلامه»، وهو العرض الذي لاقى احتفاء كبيراً من الصحافة والنقاد، عندما نشرت عنه عشرات المقالات والدراسات، لكن لم يحضره إلا القليل من الجمهور! وهذا ما عبرت عنه الصحافة الكويتية بعناوين مثل: «رحلة حنظلة وطعم العلقم. الصالة تخلو من الجمهور بسبب واقعنا المادي الكئيب الغارق في

المظاهر»(20). و «في ندوة رابطة الأدباء: رحلة حنظلة تبرئ الفنانين وتتهم الجمهور»(21). و«رحلة حنظلة وأزمة الجمهور في الكويت»(22).

في إخراجه لهذه المسرحية أدخل الشطي مجموعة من القصائد للشاعر أحمد مطر، وهي قصائد أدتها الجوقة التي ترتدي الأقنعة في بداية العرض وفي منتصفه، عبرت عن مضمون المسرحية ومهدت لأحداثها، واعتمد المخرج، كما يقول، على «عملية استنطاق الممثل واستخراج أكبر قدر ممكن من إمكانات الممثلين ومساعدتهم في ذلك عن طريق الحركة وبقية التقنيات المسرحية، فالإضاءة هنا تلعب دوراً كبيراً، كذلك توظيف المقطوعات الشعرية للشاعر لكي تعطي أبعاداً إضافية للحدث المسرحي» (23). وقد كتب الدكتور محمد مبارك عن إخراج الشطي لهذه المسرحية بالقول: «اعتمد الإخراج على سهولة الأداء وبساطة الحركة. وجاءت حركة حرفوش وأداؤه كخطوط متوازية مع حالة حنظلة النفسية. ولقد حاول الشطي إيجاد شبه توازن بين تقنيات التنفيذ والمعالجة، وبين نص جاد ذي متجه سليم يكشف آلة القمع المسلطة وتعريتها أمام الإنسان العربي، في الكثير من الأفكار العربية وأن هذا الإنسان لا يمكن له أن يعيش بأمان دون الدفاع عن حقه، واتخاذه الموقف الرجولي من كل ما يجري من حوله. وقد اتخذ الإخراج الأسلوب المسرحي السهل والأداء البسيط مما ساعد الشطي على استنطاق الممثلين والوصول بهم إلى قمة الأداء التمثيلي»(24) ويتابع الدكتور مبارك مثنياً على موهبة المخرج بأن نص المسرحية هذه «يحمل فكراً معيناً احتاج إلى مخرج مطبوع فنياً مبدع الاتجاه بارع التنفيذ له القدرة على توظيف وسائله المختلفة في عملية التفسير، والمباشرة الذكية، مما ساعد على تحقيق المتعة الذهنية»(25).

ثمة من اعتبر «رحلة حنظلة» مدرسة لفن التمثيل»(26) وأنها «تصحح رحلة المسرح في الكويت»(27) وبأنها «علامة مضيئة في تاريخ المسرح بالكويت»(28). وقد قدم العرض في مهرجانات مسرحية في كل من عمان وبغداد ولاقى الترحيب نفسه الذي لاقاه في بلده الكويت. وبهذا العرض تكرس المخرج فؤاد الشطي كواحد من أهم المخرجين المسرحيين في تاريخ المسرح الكويتي، وربما العربي.

***

الإمارات العربية المتحدة

واثق السامرائي وبدايات الإخراج المسرحي

تجمع المصادر التي تتناول المسرح في دولة الإمارات العربية المتحدة على أن الفنان العراقي واثق السامرائي أول مخرج مسرحي في هذه الدولة، ومؤسس أول فرقة مسرحية. وقد وصل السامرائي إلى إمارة دبي في 22 إبريل (نيسان) من عام 1963، ثم انتقل إلى الشارقة، وهناك تعرف في إحدى المقاهي على مجموعة من الشباب

وتقرب منهم وبدأ يعرفهم على المسرح ويشرح لهم أهميته، حيث يتحدث السامرائي عن ذلك لجريدة الخليج بالقول: «كنت لدى لقائي مع هؤلاء الشباب أشرح لهم أهمية المسرح وقيمته ضارباً لهم الأمثال بفرق عديدة محدثاً إياهم عن الحياة المسرحية الفنية بشكل عام في البلدان العربية. كيف نشأت وكيف عانى أفرادها من مصاعب جمة، وأعطيتهم مثالاً لذلك نجيب الريحاني ويوسف وهبي وتطرقت إلى الحديث عن المسرح في سورية وفي لبنان ثم المسرح في أوروبا. وبدأت أشرح لهم بشكل مبسط عن الحياة المسرحية في فرنسا وأعطيهم أمثالاً عن موليير وراسين وكورني، وبدا التفهم واضحاً لدى الإخوة»(29). بدأ السامرائي مع هؤلاء الشباب للتحضير لأول عمل مسرحي، وكان بعنوان «من أجل ولدي» الذي يعتبر أول نص مسرحي مكتوب في تاريخ دولة الإمارات، أخرجه السامرائي وحضره ولي عهد الشارقة آنذاك الشيخ سلطان القاسمي إلى جانب جمهور غفور، وكان العرض ناجحاً تمثيلاً وإخراجاً كما قال السامرائي. في العام نفسه قدم مسرحيته الثانية وكانت بعنوان «العدالة» والتي لاقت نجاحاً بدورها بعدها عاد إلى دبي لينضم إلى «نادي الشباب» بناء على طلب رئيسها الفخري الشيخ مكتوم بن راشد ليشكل فرقة مسرحية من أعضاء هذا النادي وليقدم من خلالها مسرحيته الثالثة التي كانت بعنوان «سامحيني» بالتعاون مع أحمد صالح الخطيب وسالم أحمد، وتحت رعاية الشيخ زايد بن سعيد المكتوم حاكم دبي. بعدها يسافر إلى قطر ويقيم هناك لمدة ثلاثة أشهر، ثم يعود إلى دبي ليعرض مسرحيته الرابعة التي كان عنوانها «خالد بن الوليد» وكان مكان العرض هو مسرح أقيم فوق سطح فندق شط العرب بدبي. ثم تنتقل الفرقة بعرض «خالد بن الوليد» إلى إمارة رأس الخدمة ليتم تقديمه على مسرح سينما رأس الخيمة خلال ليلتين بحضور الشيخ صقر بن محمد القاسمي والشيخ خالد بن صقر.

لم تذكر المراجع والوثائق شيئا عن المواضيع أو القضايا التي كان واثق السامرائي يطرحها أو يعالجها في عروضه المسرحية، ولا أسلوب العرض أو شكله أو طرائق الأداء أو التمثيل فيه. لكن هناك باحثا يقول عن هذه العروض أنها كانت «تعليمية بسيطة التركيب ذات فكرة محورية واحدة غير قابلة للتشعب أو الاشتقاق وشخصياتها واقعية مستعارة من الصالة، ويعبرون عن طموحات الصالة وبلغة الصالة»(30).

ويفيدنا المخرج والكاتب المسرحي عبدالإله عبدالقادر بأن واثق السامرائي كان يتفاعل «مع القضايا القومية والوطنية، فسرعان ما يتطور تأثير المسرح إيجابياً مع شباب نادي الشعب عام 66/ 1967 بمسرحية عن القضية الفلسطينية، ومن ثم مع النادي الأهلي بأبوظبي محركاً في الشباب حسهم القومي والوطني مع وعي لنبذ الاستعمار وتبيان عيوبه ومساوئه، مطالبين بالاستقلال أسوة بالعناصر الوطنية القومية الأخرى، إضافة إلى أنه بدأ يحاول إنضاج

أعماله المسرحية»(31).

أما الباحث الإماراتي عبدالله علي الطابور فيتحدث عن جهود السامرائي ومعاناته في سبيل تأسيس وتنشيط مسرح في الإمارات، فيقول: «إن واثق السامرائي عانى ما عاناه من أجل تنشيط الحركة المسرحية في دولة الإمارات، ويكفيه تقديراً أنه بذر البذرة في الوقت الذي كان فيه المسرح يحبو على قدميه»(32).

المخرجون الخبراء وجهود التأسيس

زكي طليمات

بعد واثق السامرائي تم الاستعانة بأحد أهم رجال المسرح المصري، وهو المخرج زكي طليمات، الذي حضر إلى الإمارات «بدعوة من وزارة الشباب لإلقاء عدد من المحاضرات وإقامة الندوات المسرحية، ثم عادت وزارة الدولة لشؤون الإعلام واستدعته مرة أخرى بغية الاستفادة من خبرته الطويلة في تكوين أسس المسرح في دولة الإمارات، وكان ذلك عام 1975، حيث قام الأستاذ زكي طليمات بمسح ميداني لجميع أرجاء الدولة، وقدم تقريراً مفصلا عن رؤياه مرفقاً معه تصورا متكاملا لكيفية إنشاء حركة مسرحية في الإمارات»(33). ويتابع الأستاذ عبدالرحمن الصالح القول: «وللحقيقة أن أفضل تصور موضوعي وواقعي للحركة المسرحية في بلادنا، هو ما شخّصه الأستاذ زكي، إلا أن ظروفا مبهمة حالت دون مجيئه وظل المسرح في بلادنا تتقاذفه أمواج المد والانحسار الجزر حتى يومنا هذا»(34).

صقر الرشود

أتى صقر الرشود إلى الإمارات عام 1977 بدعوة من الأستاذ عبدالرحمن الصالح مدير المركز الثقافي لحكومة الشارقة لمساعدة فرقة المسرح الوطني هناك في تقديم مسرحية «شمس النهار» لتوفيق الحكيم، وقد نجح العرض وأدى إلى اتفاق وزارة الإعلام والثقافة مع صقر الرشود لتعيينه بصفة خبير للمسرح في الإمارات، وسرعان ما بدأ صقر بوضع تصوراته واقتراحاته للتأسيس لحركة مسرحية في الإمارات، وهي تصورات واقتراحات تتعلق بتمويل الفرق المسرحية والاستعانة بمخرجين عرب بارزين وتقديمها إلى الجهات الرسمية المختصة. وقد تم بالفعل استدعاء كل من المخرج العراقي إبراهيم جلال، والمخرج البحريني خليفة العريفي كما تم استدعاء مصمم الديكور عبدالكريم عوض.

كان أول نص اختاره صقر الرشود هو مسرحية «الفخ» للكاتب المصري محفوظ عبدالرحمن، وكان مقررا المشاركة به في مهرجان دمشق للفنون المسرحية، إلا أن تأجيل المهرجان حال دون ذلك. وقد كتب الباحث الإماراتي حبيب غلوم عن إخراج صقر الرشود لهذه المسرحية: «ينطلق المخرج صقر

الرشود ليطرح رؤيته التفسيرية والجمالية للنص المسرحي، وذلك باستخدام مفرداته وأبجدياته الخاصة، وأول ما يصادفنا هو الإعداد الدراماتورجي للنص.. فبرغم أنه احتفظ بنص الحكيم كما هو إلا أنه حاول قدر المستطاع أن يوظف التراث الخليجي داخل العرض المسرحي»(35). أما عن الديكور فيقول غلوم إنه ينتمي «إلى أسلوب الواقعية التاريخية، وهذا الأسلوب سيطر على مفردات العرض الأخرى وهو يوافق النص الأدبي». ويأخذ غلوم على الرشود أن الحركة المسرحية التي صممها للممثلين «لم تكن معبرة عن الحالة النفسية للشخصيات، وجاءت في صورة خطوط متكررة تفتقد إلى الجمال العام أو إلى الوظيفة المنطلقة من داخل الشخصيات»(36).

بعد تأجيل مهرجان دمشق المسرحي قرر صقر تكوين فرقة مسرحية تتبع وزارة الداخلية هي فرقة مسرح الاتحاد. وكذلك إنشاء فرقة مسرحية لكل إمارة بحيث يصبح في الإمارات سبع فرق مسرحية. كما ركز جهوده على إقامة دور للمسارح، وإلى أن يأتي الوقت الذي ينتهي فيه بناء هذه الدور سعى صقر إلى إحياء مسرح الإذاعة والتلفزيون. لكن كل هذه الآمال والطموحات والمشاريع راحت أدراج الرياح مع الموت المفاجئ والمفجع لصقر الرشود ولم يكن قد مضى على وجوده في الإمارات أكثر من ثمانية شهور، تاركا بذلك المخرج إبراهيم جلال يصارع وحيدا لإقامة مسرح في دولة الإمارات.

يقول عبدالإله عبدالقادر عن تجربة صقر الرشود هذه في الإمارات: «إن مرحلة صقر القصيرة جدا كانت متميزة بحركته وحماسته وعشقه للمسرح وإيمانه بأن الفنان لا يتناسب مع الكراسي العالية والمكاتب الضخمة، إنما قيمته الحقيقية على الخشبة، فكان مثالا يحتذى به. ومما ميز تلك الفترة أيضا وقوف فنان كإبراهيم جلال إلى جانب صقر وكانا يتممان بعضهما بعضا، فحماس الشباب عند صقر وحكمة الزمن والتجربة العملية والخبرة لإبراهيم جلال من عوامل ازدهار تلك الفترة من التأسيس لو طالت لحصدنا أكثر الآن. وبموت صقر المفاجئ قطع لكل الطموحات وذهول لحد اليأس للكثيرين الذين أحبوا صقرا وتعلقوا به»(37).

إبراهيم جلال

أتى المخرج العراقي إبراهيم جلال إلى الإمارات وسلمه صقر الرشود فرقة الشارقة، لكن بعد وفاة صقر الرشود دخلت الحركة المسرحية في الإمارات فترة عصيبة، هي، كما يقول عبدالرحمن الصالح: «فترة الميراث الصعب، خلافات وتناقضات وصراعات، وتردد للأحوال المسرحية وركود تام في النشاط، كل ذلك كان من نصيب الأستاذ إبراهيم جلال، الذي آلت إليه الأمور واستلم عهدة بعث الحركة المسرحية في الإمارات من جديد»(38). وما قام به الأستاذ إبراهيم جلال كان شاقا، كما

يقول عبدالرحمن الصالح: «كان على الرجل أن يلملم هذه الخيوط المتشابكة في يديه ويعيد فرزها وأن يضع شيئا من التجانس بين المتنافرين حتى يستطيع تجاوز تلك المرحلة الصعبة (مرحلة غياب فنان إلى الأبد) (المقصود غياب المخرج صقر الرشود) ومرحلة سوء إدارة لاحقة، وظل زهاء العامين يجاهد بصبر وجلد، وعلى أمل الإتيان بشيء ينقذ الحركة المسرحية من الغرق، وأن يعيد إليها ما سلب من أنفاسها، خاصة أن الجهة الرسمية صار لها دور في المعمعة، بعد أن تفرجت عليها ردحا من الزمن فوجد نفسه في دوامة هو في غنى عنها فقرر حزم حقائبه عائدا إلى ساحته الأكثر نضجا وتطورا فعاد إلى العراق»(39).

لكن الأستاذ إبراهيم جلال استطاع خلال تلك الفترة القصيرة إخراج وتقديم ثلاثة أعمال مسرحية هي: «الفخ» تأليف محفوظ عبدالرحمن وشاركت في مهرجان دمشق للفنون المسرحية عام 1977، ومسرحية «المضحك المبكي» وهي مأخوذة عن مسرحية «الرجل الذي ضحك على الملائكة» للكاتب المصري علي سالم، ومسرحية «طبيب رغما عن أنفه» لموليير. وكذلك أشرف على عملين مسرحيين، الأول لصالح مسرح الشارقة الوطني، وهو مأخوذ عن نص لتوفيق الحكيم. والثاني لصالح مسرح الفجيرة بعنوان «سبعة صفر». وقد تناول حبيب غلوم مسرحية «المضحكي المبكي» بدراسة قصيرة نستنتج منها أن الإعداد لم يستطع ردم الفجوة بين الواقع الذي كانت تتحدث عنه مسرحية علي سالم (المجتمع المصري) والواقع الجديد الذي تتحدث عنه المسرحية (المجتمع الإماراتي).

ويتحدث غلوم عن الإخراج بالقول: «لقد حاول المخرج أن يترجم الحالات النفسية للشخصيات من خلال الحركة المسرحية التي كانت تعتمد على الخطوط المستقيمة للشخصيات الطيبة، أما الشخصيات المحورية الشريرة فهي تدور في خطوط ملتوية، وهذه من القواعد الكلاسيكية في الإخراج، ولكن إبراهيم جلال طبقها على العرض المسرحي بصورة واضحة، كما أنه أدمج الأغنيات التراثية والأهازيج الشعبية داخل العرض المسرحي في محاولة لتقريب العمل من وجدان المواطن الإماراتي. ويحسب لإبراهيم جلال مقدرته على عرض مسرحي متكامل، حيث تناغمت الحركة مع أداء الممثلين فخلق ما يسمى بالإيقاع المسرحي العام المتدفق والذي لا تشعر معه بالملل. ومن الملاحظ أن إبراهيم جلال يتمتع بثقافة مسرحية ظهرت من خلال استخدامه لمفردات العرض المسرحي»(40).

لقد كان مشروع إبراهيم جلال للنهوض بالمسرح في الإمارات يتمثل في إنشاء مسرح مدرسي وضع له تصورا كاملا وتم التداول به مع وزارة التربية(41)، كذلك وضع إبراهيم جلال تصورا لإنشاء معهد متوسط للفنون المسرحية يتبع وزارة التربية يرفد الحركة المسرحية بالكوادر الفنية المطلوبة من ممثلين ومخرجين وفنيين. لكن كل هذه

الخطط والتصورات والطموحات لم يكن مصيرها أحسن من مصير تلك التي وضعها زكي طليمات، أي ظلت حبرا على ورق، لذلك ترك إبراهيم جلال دولة الإمارات إلى بلده العراق.

المنصف السويسي

بعد غياب صقر الرشود تم استدعاء المخرج التونسي المنصف السويسي لاستلام قيادة الحركة المسرحية في الإمارات، وكان أهم ما أنجزه السويسي هو الدورة التدريبية التي أقامها للعاملين في المسرح «وهي أول دورة فنية تثقيفية وتكوينية تشهدها الساحة المسرحية في الإمارات، بل هي أهم ما أنجز على ساحة المسرح عمليا منذ بدايات الحركة المسرحية وإلى الآن»(42). كما تقدم السويسي إلى وزارة الإعلام والثقافة بخطة للنهوض بالحركة المسرحية، لكن كان مصيرها نفس مصير الخطط التي وضعها كل من زكي طليمات وإبراهيم جلال، حبرا على ورق حبيسة الأدراج.

قدم المنصف السويسي عرضا مسرحيا كان تتويجا للدورة التي أقامها لمجموعة من الشباب بإشراف وزارة الإعلام سنة 1982، وكان العرض بعنوان «دوائر الخرس» تأليف عبدالرحمن الصالح. وهو عرض يصفه حبيب غلوم ويصف جهود مخرجه بالقول: «لقد ربط السويسي بين الصالة وخشبة المسرح بأكثر من وسيلة، فعلى سبيل المثال جعل الرواة من داخل الصالة، وعمد إلى وجود حوار مباشر بين الممثلين والجمهور، ولقد استخدم المخرج الصالة بجميع أركانها ومساحاتها الخالية، ولكن بقيت بعض الأسئلة الموجهة إلى المؤلف بالدرجة الأولى ثم إلى المخرج وتتمثل في مدى أهمية اللوحة الثانية التي لا علاقة لها بالأحداث الدرامية لدائرة الخرس، وهي لوحة الكسل والفساد للموظفين النائمين؟ وهل جاء الغناء لربط اللوحات الدرامية بعضها بعضا؟»(43).

ويتحدث غلوم عن المخرج بأنه «راح يستعرض إمكاناته في تحريك الممثلين بين الصالة وفوق خشبة المسرح فلم يولد في ذلك سوى الزحام أو على الأقل الإحساس بالزحام داخل البرواز المسرحي وعندما بالغ في الأمر ابتعد عن الهدف، فرغم محاولته الجيدة في صياغة عرض ملحمي إلا أنه كان بريختيا أكثر من بريخت فانقلب الموضوع إلى الضد. ورغم ذلك فإن العرض سيظل أحد العلامات البارزة في تاريخ المسرح الحديث في الإمارات العربية المتحدة لأنه يمثل بالدرجة الأولى أحد عروض خبراء المسرح العرب الذين أفادوا الحركة المسرحية في دولة الإمارات»(44).

لكن ثمة من يرى أن السويسي لم يقدم الشيء الكثير، حيث يقوم المخرج الإماراتي عبدالله المناعي: «رغم أن الفنان السويسي إنسان كبير وفنان معروف وفاعل في عدة مسارح عربية وفي تونس بالذات، إلا أنني أعتقد أن المنصف لم يفعل شيئا أكثر من أنه سحب الدرج وأخرج ما هو موجود وما تركه له السابقون

«صقر الرشود» وابتدأ ينفذ ما استطاع تنفيذه. وكان أول ما نفذه الدورة المسرحية الأولى ولم ينفذ شيئا آخر»(45).

تجريبيون جدد

في العقدين الأخيرين بدأت تظهر أسماء جديدة في عالم الإخراج المسرحي في دولة الإمارات، أسماء كان أصحابها قد درسوا الإخراج المسرحي في المعاهد المسرحية في كل من القاهرة والكويت، ودول أجنبية. وعندما عادوا إلى بلدهم قدموا عروضا مسرحية مميزة اتسمت بهاجس البحث والتجريب. وأغلبهم يكتب النص الذي يخرجه، وأحيانا يكون أحد الممثلين فيه. من هؤلاء نذكر عبدالله المناعي، وخليفة العريفي، وجمال مطر، وناجي الحاي، وعمر غباش، وحبيب غلوم، وهنا سنكتفي بالحديث عن تجربة عبدالله المناعي، لما لها من تميز وامتداد وحضور في المسرح الخليجي.

فعبدالله المناعي ممثل ومخرج وكاتب وأحد أعضاء مسرح الشارقة الوطني، وتمتد تجربته إلى أكثر من عشرين عاما. قدم خلالها العديد من الأعمال المسرحية مثل «السلطان» (1981). و«الفخ»، و«الرجل الذي صار كلبا»، و«دياية وطيروها»، و«كوت بو مفتاح»، و«الشهادة»، ومونودراما بعنوان «هم» (1998)، و«عسى خير» (1999).

وتتميز تجربة المناعي بموضوعاتها الاجتماعية التي تتناول قضايا وهموم المواطن العربي البسيط بحثا عن إيجاد الحلول المناسبة. وتتسم عروضه بالتجريب للخروج من قوالب المسرح الأرسطي الكلاسيكي، بحثا عن صيغ مسرحية نابعة من البيئة العربية.

في عام 1981 قدم المناعي مسرحية «السلطان» تأليف ناصر النعيمي، وذلك على مسرح الشارقة الوطني. وقد كتب الباحث حبيب غلوم عن إخراج المناعي لهذه المسرحية يقول: «يحاول المخرج عبدالله المناعي أن يطرح رؤيته التفسيرية من خلال أبجدياته الإخراجية المعروفة فيلجأ إلى توظيف الأغنيات التراثية ولاسيما أغاني البحر في تقديم العمل، ويستعين ببعض المطربين المحترفين كمنى حمزة وسالم عثمان ويعتمد على الآلات الموسيقية الشعبية، وهذا كله لتدعيم الفكرة العامة للمسرحية»(46). لكن يأخذ غلوم على المناعي بأن «محاولة خلق الكوميديا من خلال شخصية السلطان والوزير لا تأتي في محلها وتصبح محاولة لاستضحاك الجمهور وليس لإضحاكه»(47). كما يعتبر إضاءة العرض مجرد إنارة، بينما يعتبر التمثيل «كلاسيكيا».

أما مسرحية «كوت بومفتاح»، التي كتب نصها المخرج نفسه، وقدمت ضمن فرقة مسرح الشارقة الوطني، وعرضت في مهرجان بغداد المسرحي الثاني (1990)، فتتطرق إلى الواقع الخليجي قبل ومع ظهور النفط، وانعكاسات هذا النفط على المجتمع الخليجي. وتتحدث عن مجموعة من عمال البحر الذين أصبحوا عجائز بعدما أكل البحر سنين عمرهم وقذفهم إلى أحد المصحات. ويتطرق العرض إلى ما يسمى بـ«عقدة الخواجة» لدى

بعض أفـراد المجـتـمـع الخليـجي، والخواجة هنا متمثل بالخبير الأجنبي الذي يدعي العلم والمعرفة وهو بعيد عنهما.

العـرض المونودرامي «هم» قـدمـه المخرج ضمن فعاليات أيام الشارقة المسرحية (1998) وحاز على جائزة أفضل عمل مسرحي متكامل. وهو يتحدث عن معاناة الفتاة الشابة داخل مجتمعها وأسرتها وعجزها عن تحقيق أبسط أحلامها في التعلم والحب والزواج وتكوين أسرة، وذلك بسبب سطوة المجتمع الذكوري وتسلط الأب الطاغية. وقد كتب عنه مراسل جريدة الاتحاد في الشارقة مقالا جاء فيه: «الإبداع عند عبدالله المناعي سلوك إبداعي وتجريبي واع، حيث التجريب صار جزءا من شخصيته، وقد تأكد ذلك من جديد في مسرحية «هم» هذا المشكل الذي يفاجئ الإنسان في ظرف ما. وفي مرحلة ما.. وعلى نحو يسكنه بالهاجس والقلق والمرارة. (وهذه المسرحية) تمثل عطاء فنيا مهما للمبدع عبدالله المناعي، وعطاء فنيا متجددا في أنه أفسح المجال لفنانة شابة لأن تقوم بكل هذا الجهد الإبداعي الذي بذلته على المسرح»(48). كما عرضت هذه المسرحية ضمن فعاليات مهرجان المسرح الأردني السادس في مدينة عمان على خشبة المسرح الدائري في المركز الثقافي الملكي. وقد تناوله أحد النقاد بالقول: «استطاع المخرج عبدالله المناعي أن يغني العرض بتنقل الممثلة من حال إلى أخرى بحركات مدروسة يعززها ديكور بسيط وإكسسوارات أكثر بساطة، تضفي على هم المرأة الداخلي هموما حياتية خارجية تزيد حدة تدمير الجسد والروح في الوقت نفسه، وكان حضور الممثلة مالئا فضاء المسرح تواصلا مع الجمهور، وحركات أدائية رائعة. وكان توظيف مفردات المأثورات الشعبية والفلكلور الإماراتي والخليجي عاملا معززا لواقعية العرض وارتباطه بالبيئة الإماراتية المادية والبشرية، ولتحقيق التواصل بين العرض والمشاهدين رغم إغراقه بالمحلية واللهجة الإماراتية شديدة الخصوصية»(49).

في العام التالي أخرج المناعي مسرحية من تأليفه بعنوان «عسى خير» اعتبرت «نقلة نوعية» لهذا المخرج «الذي ظل يتهيأ للخروج الكامل من التقليد الأرسطي وتقليد العلبة الإيطالية المسرحية منذ السلطان والفخ والرجل الذي صار كلبا، ودياية وطيروها، وكوت بومفتاح ثم الشهادة وغيرها من أعمال المناعي المسرحية التي تنبئ عن رغبة في تحطيم الحائط الرابع والولوج إلى الصالة مع الجمهور لأجل تلاحم مهم وضروري تنطق به نصوص الأعمال المسرحية التي يتبناها المناعي مخرجا أو يعمل على توليفها أو معالجتها مع مؤلفها أو يقوم بتأليفها مباشرة»(50). وموضوع المسرح كما يقول عيدابي هو «المواطن العربي الذي يتعرض حياتيا إلى إحباط وقهر ومسغبة وبالكاد يحيا في أفول.. وتحاول المسرحية أن تستعرض حلما كابوسا مقيما هو الحياة العربية التي يباع فيها الإنسان ويهان ويهدر دمه في لعبة من المصالح التي لا تعيره انتباها بل تعامله

كسلعة»(51).

وهكذا فإن عبدالله المناعي بقدر ما هو مسكون بهاجس المضامين الاجتماعية والسياسية للمسرح، وطرح هموم الفرد والمجتمع على حد سواء، بقدر ما هو مسكون بهاجس التجريب والتجديد المسرحيين، وهذا ما تجلى في جميع العروض التي قدمها خلال مسيرته المسرحية.

مراجع الدراسة

1 - الكتب:

1 - خالد سعود الزيد: المسرح في الكويت، مقالات ووثائق. الكويت: شركة الربيعان للنشر والتوزيع، 1983. ص 193.

2- إبراهيم عبدالله غلوم: الخاصية المنفردة في الخطاب المسرحي. أبو ظبي: المجمع الثقافي. 1997، ص 83.

3- سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. سلسلة عالم المعرفة (19).

4- سليمان الخليفي: صقر الرشود والمسرح في الكويت. الكويت: مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، 1980.

5 - عبدالله علي الطابور: المسرح في الإمارات، النشأة والتطور. الشارقة، ص 39.

6 - حبيب غلوم حسين محمد: جهود المخرجين في تأسيس وتطوير المسرح في دولة الإمارات. الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، 1996، ص 47.

7- عبدالإله عبدالقادر: تاريخ الحركة المسرحية في دولة الإمارات العربية المتحدة 1960 - 1986 - مدخل توثيقي. الشارقة: دار الفارابي - اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، 1988.

2 - المجلات:

1 - البعثة (القاهرة)، العدد الأول، السنة الأولى، ديسمبر 1946، العدد الثالث، السنة الأولى/ فبراير 1947، العدد الثاني، السنة الرابعة/ فبراير 1950.

2- الحياة المسرحية. (دمشق)، عدد 22-23، 1984.

3- الرافد. (الشارقة)، السنة الثالثة، العدد الحادي عشر/ أبريل 1996.

4- عالم الفن. (الكويت)، تاريخ 1998.

5- الكويت. (الكويت)، عدد 24 (دون تاريخ) عدد نيسان 2001.

3- الجرائد:

1 - جريدة السياسة (الكويت)، عدد 1974/1/8.

2- الوطن (الكويت) تاريخ 1985/3/17، تاريخ 1985/4/14، عدد 3653، تاريخ 1985/4/22، تاريخ 1985/9/30.

3- الرأي العام (الكويت)، تاريخ 1985/4/12.

4- الأنباء (الكويت) تاريخ 1985/4/11.

5- القبس (الكويت، تاريخ 1985/3/28، العدد 4645، تاريخ 1985/4/17.

6- الاتحاد (أبو ظبي)، عدد 23 أبريل 1998، وعدد 2 ديسمبر 1998.

7- الاتحاد الثقافي (أبو ظبي)، 9 ديسمبر 1999.

الهوامش:

(1) خالد سعود الزيد: المسرح في الكويت، مقالات ووثائق. الكويت: شركة الربيعان للنشر والتوزيع، 1983، ص 193.

(2) البعثة، العدد الأول، السنة الأولى، ديسمبر 1946.

(3) البعثة، العدد الثالث، السنة الأولى، فبراير 1947.. نقلا عن خالد سعود الزيد، المرجع المذكور، صفحة 25، وكل المقتبسات المأخوذة هنا من مجلة البعثة مأخوذة من هذا المرجع.

(4) البعثة، العدد الثاني، السنة الرابعة، فبراير 1950.

(5) حمد الرجيب: المسرح وأثره في المجتمع، مجلة البعثة، فبراير 1947، نقلا عن إبراهيم عبدالله غلوم: الخاصية المنفردة في الخطاب المسرحي، أبو ظبي: المجمع الثقافي، 1997، ص 83.

(6) المسرحي صقر الرشود كاتبا ورؤية، (دون اسم الكاتب)، مجلة الحياة المسرحية (دمشق)، عدد 7-8 شتاء/ ربيع 1979، ص 187-188.

(7) سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة (19)، ص 393.

(8) سليمان الخليفي: صقر الرشود والمسرح في الكويت، الكويت: مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، 1980، ص 106.

(9) سليمان الخليفي: المرجع المذكور، ص 107.

(10) سليمان الخليفي: المرجع المذكور، ص 102.

(11) سليمان الخليفي، المرجع المذكور، ص 102.

(12) سليمان الخليفي، المرجع المذكور، ص 107.

(13) عبداللطيف الأشمر: شياطين ليلة جمعة - جريدة السياسة: 8/1/1974. نقلا عن سليمان الخليفي، المرجع المذكور، ص 104.

(14) آراء حول صقر الرشود: مجلة الحياة المسرحية. عدد 7-8 شتاء/ ربيع 1979، ص 193-194.

(15) آراء حول صقر الرشود: مجلة الحياة المسرحية، العدد نفسه، ص 194.

(16) سليمان الخليفي، المرجع المذكور، ص 108.

(17) استطلاع قام به عماد الدين عيسى بعنوان: مجلة الكويت تستطلع الآراء حول «مشاكل المسرح الكويتي»: الأزمة والحل، مجلة الكويت، العدد 24. (دون تاريخ)، ص 24.

(18) د. نديم معلا: في راهن المسرح الكويتي، مجلة الكويت، عدد أبريل 2000، ص 90-91.

(19) د. محمد بلال مبارك: اتجاهات حديثة في المسرح الخليجي، الشارقة، مجلة الرافد، العدد الحادي عشر، أبريل (نيسان) 1996، ص 74.

(20) جريدة الوطن: تاريخ 14/4/1985.

(21) جـريدة الرأي العـام، تاريخ 12/4/1985.

(22) جـريدة الأنبـاء، تاريخ 11/4/1985.

(23) فـؤاد الشطي: التـراث المسرحي العالمي لكل الناس ومهمتنا لا تنحصر في طرح قضايانا الإقليمية. مقابلة أجرتها معه وفاء خفاجي. جـريدة الوطن، تاريخ 17/3/1985.

(24) د. محمد مبارك: مع رحلة حنظلة على خشبة المسرح بداية رحلة مسرحية جديدة في الكويت، جريدة الوطن، عدد 3653، تاريخ 22/4/1985.

(25) د. محمد مبارك: المرجع نفسه.

(26) حمد الرقعي، جريدة القبس (الكويت)، العدد 4645، تاريخ 18/4/1985.

(27) جـريدة القبس، تاريخ 28/3/1985.

(28) جـريدة الوطن، تاريخ 30/9/1985.

(29) لقاء أجراه محمد عابدين مع واثق السامرائي - جريدة الخليج، عدد 6 و7/1/1981 (نقلا عن كتاب عبدالله علي الطابور: المسرح في الإمارات، النشأة والتطور، ص 39).

(30) نادر القنة: المسـرح في الإمارات، التاريخ، الواقع، المستقبل. مجلة عالم الفن، الكويت: 1988، ص 17 (نقلا عن كتاب حبيب غلوم حسين محمد: جهود المخرجين في تأسيس وتطوير المسرح في دولة الإمارات. الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، 1996، ص 47).

(31) عبدالإله عبدالقادر: تاريخ الحركة المسرحية في دولة الإمارات العربية المتحدة 1960 - 1986 / مدخل توثيقي، الشارقة: دار الفارابي - اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، 1988، ص 14).

(32) عبدالله علي الطابور: المسرح في الإمارات «النشأة والتطور» ص 41.

(33) عبدالرحمن الصالح: واقع وآفاق المسرح في الإمارات العربية. مجلة الحياة المسرحية (دمشق)، عدد 22 - 23، 1984، ص 172.

(34) عبدالرحمن الصالح: المرجع نفسه، الصفحة نفسها، وهنا يعرض الأستاذ عبدالرحمن الصالح خطة العمل التي قدمها طليمات إلى الوزارة. ونجد النص الحرفي لهذه الخطة في كتاب «جهود المخرجين في تأسيس وتطوير المسرح في دولة الإمارات» لمؤلفه غلوم حسين محمد ص 89 - 125.

(35) حبيب غلوم: جهود المخرجين في تأسيس وتطوير المسرح في دولة الإمارات، ص 130.

(36) حبيب غلوم: المرجع المذكور، ص 131.

(37) عبدالإله عبدالقادر: المرجع نفسه، ص 30.

(38) عبدالرحمن الصالح: المرجع نفسه، ص 173.

(39) عبدالرحمن الصالح: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(40) حبيب غلوم: المرجع المذكور، ص 141 - 142.

(41) رفع إبراهيم جلال مذكرة عن طريق صقر الرشود إلى وزارة

الإعلام والثقافة ـ قسم المسرح بتاريخ 29/11/1978 تتضمن خطته لإقامة المسرح في الإمارات، وهذه المذكرة أوردها عبدالإله عبدالقادر في كتابه المذكور ـ ملحق رقم 6، ص 247 ـ 250.

(42) عبدالرحمن الصالح: المرجع نفسه، ص 174.

(43) حبيب غلوم: المرجع المذكور، ص 160.

(44) حبيب غلوم: المرجع المذكور، ص 161.

(45) حديث للمخرج عبدالله المناعي أورده عبدالإله عبدالقادر في كتابه تاريخ الحركة المسرحية في دولة الإمارات العربية المتحدة 1960 ـ 1986 (مدخل توثيقي)، ص 190.

(46) حبيب غلوم: المرجع المذكور، ص 205.

(47) حبيب غلوم: المرجع المذكور، الصفحة نفسها.

(48) مراسل جريدة الاتحاد في الشارقة (؟): «هم» للمخرج المبدع عبدالله المناعي، عرض يضع الفنانة صابرين على درب الإبداع. جريدة الاتحاد (أبو ظبي)، عدد 23 أبريل 1998، ص 7.

(49) أحمد مصلح: مونودراما «هم» الإماراتية ـ مرآة المرأة العربية. جريدة الاتحاد (أبو ظبي)، 2 ديسمبر 1998، ص 35.

(50) يوسف عيدابي: عبدالله المناعي في «عسى خير».. تقنية عالية وانحياز للحياة. الاتحاد الثقافي، 9 ديسمبر 1999، ص 4.

(51) يوسف عيدابي: المرجع المذكور، الصحفة نفسها.



في الكويت

الجزء الأول

● الدكتور نادر القنة

أستاذ الدراما والنقد المسرحي
المعهد العالي للفنون المسرحية/ الكويت

تعيش البشرية منذ أكثر من نصف قرن مضى، ويزيد؛ نهضة علمية وتقنية إنجازية غير مسبوقة في حضارات الشعوب والأمم.. أطلق عليها أهل الاختصاص: (الثورة المعلوماتية) الكونية... وهي الثورة التي تفجرت مظاهرها، وتفجر بركانها بشكل مادي واضح وملموس في الربع الأخير من القرن العشرين.

«ونحن كأفراد نقف عاجزين عن مواجهة الكم الهائل من المعلومات التي يزخر بها الانتاج الفكري العالمي المتدفق بكميات متضاعفة كل يوم وأشكال متنوعة من ورقية، إلى فلمية، أو مقروءة الكترونيا كتلك التي تتدفق عبر شبكات المعلومات الالكترونية التي ألغت حواجز المكان

لتجعل معظم دول العالم مرتبطة عبر العديد من الشبكات مثل شبكة الشبكات (الإنترنت).(1)

• الببليوجرافيا... والنمو المعلوماتي

ولأننا نعيش هذه النهضة، وهذه الثورة بكل مظاهرها ومقوماتها، وإنجازاتها، متفاعلين ومنصهرين في بوتقتها، وإفرازاتها، ومتطلباتها فإن النمو المعلوماتي المطرد ديناميكيا... في جانب من جوانبه الثقافية والتقنية دفع علم المكتبات إلى التطور المستمر رغبة في محاكاة مستويات التطور... فأدخل عليه - بشكل أو بآخر - كثيرا من التغييرات والتعديلات والاصطلاحات الجديدة، التي تواكب التقدم الذي تحقق في ميادين الاتصالات والمعلومات، والاتجاه نحو تيسير حصول الباحثين على المعلومات المطلوبة - في فترة زمنية قياسية، وبسهولة ويسر - لكافة الأغراض العلمية، والبحثية باستخدام الوسائل التقليدية أو المعاصرة، من بحث يدوي أو آلي.»(2)

ويذكر حسن محمد عبدالشافي وجمال عبدالحميد شعلان أن من بين التعديلات والتغييرات المهمّة التي ظهرت في هذا المجال - خلال العقود الثلاثة الماضية - هو «ظهور التقنين الدولي للوصف الببليوجرافي وقيام كثير من دول العالم إلى تطبيقه واعداد فهارس مكتباتها طبقا لما ورد به من قواعد... واصدار طبعتين من قواعد الفهرسة الأنجلو أمريكية (1967 - 1978) والدعوة إلى تطبيق هذا التقنين العصري في المكتبات العربية وتصدى بعض المكتبيين العرب إلى تعريب هذا التقنين، وفي مقدمتهم الاستاذ الدكتور/ سعد محمد الهجرسي».(3)

من هذا المنطلق فإننا نؤكد على الحقيقة العلمية القائلة: بأنه ليس هناك بحث علمي، مهما كان حجمه، أو كانت طبيعته في أي حقل من حقول المعرفة الإنسانية؛ النظرية، والتطبيقية... دون أن يكون لدى الباحث، أو الدارس علم وإلمام بالمصادر الببليوجرافية المتصلة اتصالا مباشرا، وغير مباشر بمادة موضوعه. ودون أن يكون لديه أيضا إلمام بشيء ما من فن الببليوجرافيا... وفي هذا الجانب يمكن التأكيد على حقيقة ثابتة يدركها كل المتعاملين في مجال الدراسات والبحوث؛ بأن البحث العلمي يبدأ من الببليوجرافيا وينتهي بالببليوجرافيا ذاتها.(4)

ولا سبيل لتجاوز هذه الحقيقة، أو القفز عليها.

وهذا ما يؤكده أحمد بدر بقوله «ليست هناك دراسة دقيقة كاملة إلا بعد أن يقرأ أو يطلع الباحث الذي يقوم بها على جميع المواد ذات الصلة بموضوعه والمجّمعة في الببليوجرافيا.»(5)

والباحث في العادة يحصل على معلوماته، ومادته العلمية من أوعية أدواته ووسائله البحثية المتعارف عليها.. فكلما تعددت وتنوعت هذه الأدوات، كلما ازداد البحث ثراء، وتعمقت رؤية الباحث. وكانت التجربة ناضجة في آليتها، ومعانيها، ومضمونها، ونتائجها... ومن أبرز هذه الأدوات

والأوعية العلمية والمعلوماتية.

1 - المخطوطات.
2 - الوثائق والمستندات... والمذكرات.
3 - المعاجم، والموسوعات، والببليوجرافيات.
4 - المصادر، والكتب.
5 - الدوريات والصحف اليومية والاسبوعية، والشهرية، والفصلية.
6 - الأشرطة المرئية بكل أنواعها وألوانها.
7 - الأشرطة السمعية بكل أنواعها وألوانها.
8 - الرسائل والأبحاث الجامعية غير المنشورة.
9 - الصور، والرسومات.
10 - الخرائط، والمخططات.
11 - الاحصائيات.

• الببليوجرافيا.. والتجارب البحثية

وفي العصر الحديث - عصر الثورة المعلوماتية - صارت الببليوجرافيا والمكتبات، ومراكز المعلومات - على اختلاف أنواعها وفنونها تلعب دورا ثقافيا متزايدا في إثراء التجارب البحثية والعلمية. «الأمر الذي جعلها من أهم المؤسسات الاجتماعية التي تعمل على توفير المعلومات بمختلف أشكالها من أجل خدمة التنمية الاقتصادية والاجتماعية والعلمية في المجتمعات الإنسانية.»(6)

وخلاف هذا التوجه... فإن عدم الاستعانة بالببليوجرافيات في مجال البحث العلمي من شأنه إرباك الباحث، والعملية البحثية.

كما أن «عدم تنظيم المعرفة البشرية باتقان سوف يؤدي بالتأكيد إلى صعوبات بالغة في عملية الاسترجاع للمعلومات - ان كانت ممكنة على الاطلاق - من أجل دعم تقديم خدمات المعلومات للمستفيدين».(7)

ان دقة البيانات، وصدق المعلومات، وكذلك الاعتماد على مصادر موثوق بها - تعد في المنهج العلمي - دعامة أساسية في التوصل إلى أية نتيجة علمية أو حكم موضوعي صادق، يعكس طبيعة الاشكالية البحثية ذاتها.

لذا لعب التنظيم الببليوجرافي دورا رئيسا مهما في تحقيق هذه الدعامات الاساسية، وفي اثراء التجربة البحثية كما أسلفنا... فالببليوجرافيا بكل ما تشتمل عليه من معلومات. فهي المفتاح الحقيقي الذي يقود إلى عصب المعلومات وجوهر المادة «لهذا يتعين على كل باحث أن يكون ملما بقواعد وأساليب جمع البيانات والمعلومات، لأن هذه الحقائق هي زاد الباحث لتحقيق الهدف المنشود. وكما هو معروف لدى المختصين في مجال البحث العلمي، فإن القرارات التي تتخذ من قبل أي انسان (سواء كانت مبنية على حقائق علمية أو على افتراضات وهمية) تعد بمثابة الرصاصة التي تفلت من البندقية، إذ لا يمكن استعادتها أو استردادها بعد انطلاقها وإحداث الأثر في الجهة المستهدفة من القرار المتخذ. وعليه، فمن الحكمة أن نتعلم كيف نجمع البيانات والمعلومات ونكسب المهارات المطلوبة لجمع

الحقائق واتخاذ القرارات الصائبة المبنية على المعرفة والإلمام بجميع جوانب الموضوع».(8)

• نحو ببليوجرافيا ثقافية كويتية

في ذات الاطار.. يجب أن نعترف صراحة بأننا لا نمتلك - نهائيا - ببليوجرافيا ثقافية وفنية كويتية شاملة... ويبدو أنّ هذا المشروع الثقافي المهم مازال بعيدا في الوقت الحاضر عن الجاهزية التنفيذية. ومازال بعيدا في الوقت نفسه عن أجندة الأجهزة والمؤسسات الثقافية والفنية المعنية في البلاد. الأمر الذي من شأنه أن يعرقل من آلية تنفيذ المشاريع البحثية العلمية المتصلة في الحقلين: الثقافي، والفني.

من هنا؛ فإنني أقول:: ما أحوجنا إلى ببليوجرافيا وطنية شاملة لكل المعارف الإنسانية، ومستكملة لكل المراحل الزمنية.. ببليوجرافيا - كويتية - عامة تستند في تحضيرها وانجازها إلى جهود أجهزة مؤسساتية لديها الرغبة الجادة والصادقة أولا؛ بأن تولي هذا الجانب كل الرعاية والاهتمام... وثانيا لديها الامكانات المادية، والطاقات البشرية المتخصصة لانجاز هذا المشروع... وهو ما سيحقق له - في الحاضر والمستقبل - الصيانة، والتطوير والديمومة... علاوة على أن الببليوجرافيا الكويتية - على هذا النحو - ستظل عصرية الطابع، متجددة المضمون، ملازمة لكل ما هو جديد، وحديث.

في تقديري الخاص أن هذه مهمّة وطنية مقدور على تحقيقها، وانجازها وفق الاشتراطات الصحيحة إذا ما تبنى المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب هذه المسألة، أو تبنتها المراكز، والمعاهد، والمؤسسات التي يعنيها أمر النشر، وأمر البحث العلمي في الكويت.

• ببليوجرافيا الدراما والنقد... خطوة تأسيسية

أمـا فيما يخص هذا الجهد الببليوجرافي؛ الذي يعنى بالدراما والنقد المسرحي في دولة الكويت... فإنني حاولت قدر المستطاع، وقدر الامكانات المتاحة، وبما وقع تحت يدي من معلومات... وما وصل اليه مبلغ علمي حول هذا الموضوع... أن أساهم بتأسيس هذا الجانب، في الحقل المسرحي... راجيا من الله سبحانه وتعالى أن يوفقني في المستقبل على تطوير هذا المشروع من فترة إلى أخرى عبر ما يُستجد من اصدارات حديثة في الدراما الكويتية. وما يتصل بموضوعها من أدب، ونقد، ونصوص، وتاريخ... وذلك خدمة للباحثين، والدارسين، والطلبة في موضوعة المسرح الكويتي. حتى يتحقق الغرض العلمي من اصدار هذه الببليوجرافيا في الثقافة المسرحية الكويتية.

من الناحية الاجرائية أود الاشارة إلى أن هذه الببليوجرافيا معنية بالجوانب التالية:

أولا: الاصدارات... والكتب.

- رصد، ومتابعة، وتوثيق... أهم الاصدارات الأدبية، والثقافية، والفنية التي تدرس، وتناقش مرتكزات الحركة الدرامية، والنقدية المسرحية الكويتية... دون الالتزام بمعيارية خاصة، بطبيعة وقيمة، وحجم هذه الدراسة.. .وبغض النظر عن مكان النشر وتاريخه، ودون الالتفات إلى جنسية الباحث والكاتب، ومكانته... ما يعنينا هنا أنّ الاصدار المعرفي ذاته يتطرق كليا أو جزئياً إلى الحركة المسرحية الكويتية، نصا صريحا في متنه، واشاراته، وتحليلاته.

● د. إبراهيم عبدالله غلوم

1- تكوين الممثل المسرحي... (دراسة طبيعة التكوين الفني والاجتماعي للممثل في مجتمعات الخليج العربي).
سلسلة الدراسات والنصوص المسرحية، رقم 3، ط1، منشورات: مسرح أوال، مطبعة: المطبعة الحكومية، وزارة الاعلام، البحرين، 1990م، 110ص من القطع الصغير.

2- الخاصية المنفردة في الخطاب المسرحي.. (دراسات نقدية). ط1، منشورات: المجمع الثقافي في أبوظبي/الامارات العربية المتحدة، أبو ظبي، أ.ع.م، 1997م، 359 ص من القطع الكبير.

3- القصة القصيرة في الخليج العربي... (الكويت والبحرين.. دراسة نقدية تحليلية).(9)
ط1، منشورات: مركز دراسات الخليج العربي بجامعة البصرة، رقم 47، مطبعة: الارشاد، بغداد، 1981، 735ص من القطع الكبير.

4- المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي (10) سلسلة عالم المعرفة، ع رقم 105، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر 1986م.

● د. أحمد بدر

5- الحركة المسرحية في الكويت... (1936م-1973م أعلام وأرقام، صقر الرشود).(11)
منشورات: دار الوطن، مطبعة: الهدف للتصميم والطباعة الفنية، الكويت، (د.ت)، 22 ص من القطع الكبير.

● أحمد خضر، وسعدية المفرح

6- حولية الثقافة والفنون، لعام 1993 ط1، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1995م، 207ص من القطع المتوسط.

● د. أحمد العشري

7- الضحك... وكوميديا النقد الاجتماعي في مسرح محمد الرشود... (دراسة تحليلية).
ط1، منشورات: شركة الخليج لتوزيع الصحف، الكويت، 1994م، 372ص من القطع الكبير.

● ادارة المعلومات والأبحاث/ بوكالة الانباء الكويتية (كونا)

8- فن المسرح في دول مجلس التعاون.(12)

منشورات: وكالة الانباء الكويتية (كونا)، مطبعة: الطليعة، الكويت، مارس 1988م، 186ص من القطع الكبير.

• إدارة النشاط المدرسي/ وزارة التربية

9 - مسرح الطالب... النشأة والهدف

منشورات: إدارة النشاط المدرسي بوزارة التربية، المطبعة، العصرية، الكويت، ابريل 1993م، 22 ص من القطع المتوسط.

• آمال الغريب

10 - الحكاية الشعبية في مسرح الطفل في الكويت... دراسة في مسرح السيد حافظ.

سلسلة رؤيا للدراسات المسرحية، رقم 2، منشورات: رؤيا، مطبعة: جريدة السفير، الاسكندرية، ج.م.ع، (د.ت)، 112 ص من القطع الصغير

• د. أمين العيوطي

11 - فرقة المسرح العربي ومسيرة ربع قرن (1961 - 1986)(13) ط1، منشورات: فرقة المسرح العربي، الكويت، مطبعة شركة مطابع المختار للطباعة والنشر/ الاسكندرية، ج.م.ع، الكويت، 1986م، 554ص من القطع الكبير.

•ايمان حسين

12 - بقايا شمعة.(14).

ط1، (د.ن)، مطبعة: اليقظة، الكويت، 1983م، 117ص من القطع الكبير.

- ب -

• بول شاوول

13 - المسرح العربي الحديث (1976 - 1989)

ط1، منشورات: دار رياض الريس للكتب والنشر، لندن، 1989م، 570ص من القطع المتوسط.

- ت -

• تمارا الكساندروفنا بوتيتسيفا

14 - ألف عام وعام على المسرح العربي

تر: توفيق المؤذن، ط1، منشورات: دار الفارابي، بيروت، 1981، 307 ص من القطع المتوسط.

- ح -

• د. حبيب غلوم حسين العطار

15 - تأثير المتغيرات الاقتصادية والاجتماعية على المسرح الخليجي.(15).

منشورات: المجمع الثقافي في أبوظبي/ أ.ع.م، أبوظبي، 2001م، 272ص من القطع المتوسط.

16 - جهود المخرجين في تأسيس وتطوير المسرح في دولة

الامارات.(16)
سلسلة رسائل جامعية، رقم 2، ط1، منشورات: دائرة الثقافة والاعلام، حكومة الشارقة/أ.ع.م، مطبعة: الشارقة، الشارقة/ أ.ع.م. 1996م، 267 ص من القطع الكبير.

• حمد عيسى الرجيب

17 ـ مسافر في شرايين الوطن
(د.ن)، مطبعة حكومة الكويت، وزارة الاعلام، الكويت،
(د.ت)، 327 ص من القطع الكبير.

ـ خ ـ

• خالد سعود الزيد

18 ـ أدباء الكويت في قرنين جـ2
ط1، منشورات: شركة الربيعان للنشر والتوزيع، مطبعة: مقهوي، الكويت، 1981م، 621ص من القطع الكبير.
19 ـ أدباء الكويت في قرنين جـ3.
ط 1، منشورات: شركة الربيعان للنشر والتوزيع، مطبعة: دار الوطن، الكويت، 1982م، 576 ص من القطع الكبير.
20 ـ المسرح في الكويت... مقالات ووثائق.(17)
ط 1، منشورات: شركة الربيعان للنشر والتوزيع، مطبعة دار الوطن، الكويت، 1983، 534ص من القطع الكبير.

• خالد يوسف الحربان وآخرون.

21 ـ دليل النشاط المدرسي
ط 2، منشورات: ادارة النشاط المدرسي بوزارة التربية، الكويت، 1988م ـ 1989م، 126 ص من القطع الكبير،

ـ ز ـ

• زكي طليمات

22 ـ التمثيل... التمثيلية... فن التمثيل العربي. (18)
سلسلة الثقافة الفنية، الكتاب رقم 1، منشورات: مؤسسة المسرح والفنون/ وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل. مطبعة: حكومة الكويت، الكويت، سبتمبر 1965م، 184ص من القطع الكبير.

ـ س ـ

• سليمان الخليفي

23 ـ صقر الرشود والمسرح في الكويت(19)
ط 1، منشورات: مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، مطبعة: دار الطليعة، الكويت، 1980م، 120ص من القطع المتوسط.

• د. سليمان الشطي وآخرون

24 ـ أبحاث ومناقشات الندوة الفكرية... (للدورة الثالثة لمهرجان المسرح للفرق الأهلية... لدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية).(20)
منشورات: الادارة الثقافية بوزارة الاعلام والثقافة/ أ.ع.م، مطبعة: البيان التجارية، أبوظبي/ أ.ع.م (5ـ

15. ابريل 1993م)، 259ص من القطع الكبير.

25 - أحمد العدواني... (كتاب تذكاري)
منشورات: رابطة الأدباء في الكويت، مطبعة: الخط، الكويت، 1993م، 483ص من القطع الكبير.

• سمير الحكيم

26 - محاورات معاصرة في المسرح العربي
(د.ن)، المطبعة: الحديثة/ حماه، سوريا/ حماه، 1979م، 1979م، 197ص من القطع الصغير.

• د. سيد علي اسماعيل

27 - تاريخ المعهد المسرحي بدولة الكويت (1964م-1999م).(21)
ط 1، منشورات: دار قرطاس للنشر، الكويت، 1999م، 250ص من القطع الكبير.

- ص -

• صالح الباوي

28 - التجريب في المسرح
سلسلة الابداع المسرحي/ من أجل مسرح متطور/ الكويت، رقم 7، (د.ن)، مطبعة: حكومة الكويت / وزارة الاعلام، الكويت،
(د.ت)، 80 ص من القطع الكبير.

29 - تعلم الكوميديا.. (بدون معلم) جـ2
سلسلة الابداع المسرحي/ من أجل مسرح متطور/ الكويت، (د.ن) الكويت 1993م-1994م، 223 ص من القطع الصغير.

30 - تعلم الكوميديا... (بدون معلم) جـ3
سلسلة الابداع المسرحي/ من أجل مسرح متطور/ الكويت، (د.ن)، الكويت 1993م-1994م، 255 ص من القطع الصغير.

• صالح جاسم شهاب

31 - تاريخ التعليم في الكويت والخليج... جـ1
(د.ن)، مطبعة: حكومة الكويت، الكويت، 1984، 568 ص من القطع الكبير.

32 - تاريخ التعليم في الكويت والخليج، أيام زمان.. جـ2 تنقيح واشراف يوسف أحمد الشهاب، (د.ن)، مطبعة: حكومة الكويت، الكويت، 1988م، 223ص من القطع الكبير.

• صالح الغريب

33 - الحركة المسرحية في دول مجلس التعاون الخليجي.
ط1، (د.،ن)، مطبعة: الابناء التجارية، الكويت، 1989م، 208ص من القطع الكبير.

34 - حسين الصالح الحداد
منشورات: فرقة المسرح الكويتي،

مطبعة: حكومة الكويت، الكويت، 1998م، 195 ص من القطع الكبير.

35ـ حولية الثقافة والفنون.. (سجل للأعمال الثقافية والفنية التي قدمت في الكويت 1989م).

مراجعة: تحسين إبراهيم بدير، منشورات: إدارة الثقافة والفنون / بالمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطبعة؛ الخط، الكويت، (د.ت)(22)، 272ص من القطع الكبير.

36ـ حولية الثقافة والفنون... (سجل للأعمال الثقافية والفنية التي قدمت في الكويت عام 1992م).

منشورات: إدارة الثقافة والفنون / بالمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس، 1993م، 295 ص من القطع المتوسط.

37ـ حولية الفنون... (سجل للأعمال الفنية التي قدمت في الكويت خلال عام 1988م).

مراجعة: محمد يوسف الصوص، منشورات: إدارة الثقافة والفنون / بالمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1989م، 191 ص من القطع الكبير.

38ـ صفحات توثيقية للحركة المسرحية في الكويت، جـ ا

ط ا، (د.ن)، مطبعة: دار السياسة، الكويت، 1988م، 210 ص من القطع الكبير.

39 ـ فاضل مقامس... عاشق التراث

(د.ن)، الكويت، 1997م، 224ص من القطع الكبير.

40ـ الفنان الراحل سالم الفقعان.(23)

منشورات: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، والاتحاد الكويتي للمسارح الأهلية، الكويت، ابريل 2001م، 24 ص من القطع الكبير.

41ـ الفنان كاظم القلاف.(24)

منشورات: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، والاتحاد الكويتي للمسارح الأهلية، الكويت، ابريل 2001م، 24 ص من القطع الكبير.

42ـ الفنانة عائشة إبراهيم... (عطاء ووفاء).(25)

منشورات: الاتحاد الكويتي للمسارح الأهلية، مطبعة: الخط، الكويت، (د.ن)، 95 ص من القطع المتوسط.

43ـ كاظم القلاف.(26)

اشراف د. فاضل المويل، منشورات: فرقة المسرح الشعبي، والاتحاد الكويتي للمسارح الأهلية، مطبعة: حكومة الكويت، الكويت، 2000م، 192م من القطع الكبير.

44ـ مريم الغضبان

(د.ن)، الكويت، 1999م، 194 ص من القطع الكبير.

45ـ مسرحية لن أعيش في جلباب زوجتي (في عيون الصحافة).

منشورات: مسرح الجزيرة، الكويت، 1999م، 80 ص من القطع الكبير.

46ـ مسيرة فرقة المسرح الشعبي (1956ـ 1996) اشراف ومراجعة: ابراهيم الصلال، منشورات: فرقة المسرح الشعبي، مطبعة: حكومة الكويت، الكويت، ديسمبر 1996م، 307 ص من القطع الكبير.

47ـ مسيرة فرقة المسرح الكويتي (1964ـ 1994)

منشورات: فرقة المسرح الكويتي،

مطبعة: حكومة الكويت، الكويت، 1994م، 271 ص من القطع الكبير.

48- هدية لبنان للكويت (الفنان عدنان حامد)(27).

منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، والاتحاد الكويتي للمسارح الأهلية، الكويت، ابريل 2001، 26 ص من القطع الكبير.

49- وقفة وفاء... للفنان عبدالله خريبط. (28)

مراجعة: إبراهيم الصلال، وصالح موسى، منشورات: الاتحاد الكويتي للمسارح الأهلية، مطبعة: حكومة الكويت، الكويت، يوليو 1997م، 139 ص من القطع الكبير.

50- وقفة وفاء للفنان عبدالرحمن الضويحي.

مراجعة: إبراهيم الصلال، منشورات: الاتحاد الكويتي للمسارح الأهلية، مطبعة: حكومة الكويت، الكويت، سبتمبر 1996م، 159 ص من القطع الكبير.

51- يوسف دوخي

مراجعة: د. يوسف عبدالقادر الرشيد، (د.ن)، مطبعة: حكومة الكويت، الكويت 1997م، 333 ص من القطع الكبير.

• صلاح البابا

52- اثنان وستون عاما مضت هي مسيرة المسرح بالكويت.

(د.ن)، الكويت، (د.ت)، 200 ص من القطع المتوسط.

53- فرسان المسرح في الكويت.. (حكايات فرسان المسرح في الكويت).

مج ا، (د.ن)، الكويت، سبتمبر 1999م، 384 ص من القطع الكبير.

- ظ -

• ظمياء كاظم الكاظمي

54- الحركة المسرحية في الخليج العربي والجزيرة العربية.

منشورات: مركز دراسات الخليج العربي/ جامعة البصرة، العراق، البصرة، 1980م، 301 ص من القطع الكبير.

- ع -

• د. عبدالرحمن بن زيدان

55- اسئلة المسرح العربي.(29)

منشورات: دار الثقافة، مطبعة: النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1984م، 352ص من القطع المتوسط.

56- خطاب التجريب في المسرح العربي

(د.ن)، مطبعة: سندي/ مكناس، المغرب، مكناس، 1997م، 310 ص من القطع الكبير.

• عبدالعزيز السريع، وصالح الغريب

57- حمد الرجيب... ابن الكويت المخلص.

منشورات: الاتحاد الكويتي للمسارح الأهلية، الكويت،

مايوم 2000م، 320 ص من القطع الكبير.

• عبدالعزيز السريع، وتحسين إبراهيم بدير

58 ـ المسرح المدرسي في دول الخليج العربية... (الواقع وسبل التطوير).
منشورات: مكتب التربية العربي لدول الخليج، مطبعة: مكتب التربية لدول الخليج، الرياض، 1993م، 95ص من القطع الكبير.

• د. عبدالقادر القط

59 ـ في الأدب العربي الحديث. (30)
منشورات: مكتبة الشباب، القاهرة ....

• عبدالمنعم الشيخ

60 ـ مسرح الخليج في عقدين (63-1983م)... دليل العضوية ومعلومات أخرى.(31)
منشورات: فرقة مسرح الخليج العربي، الكويت، 1984م، 352 ص من القطع الكبير.

• عبيدو باشا

61 ـ ممالك من خشب... (المسرح العربي عند مشارف الألف الثالث).
ط 1، منشورات: دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، كانون الثاني/ يناير 1999م، 584ص من القطع الكبير.

• د. علي الراعي، وآخرون

62 ـ المسرح العربي بين النقل والتأصيل.
سلسلة كتاب العربي، الكتاب الثامن عشر، منشورات: مجلة العربي/ وزارة الاعلام بدولة الكويت، مطبعة: حكومة الكويت، الكويت، 15 ـ يناير ـ 1988م، 208 ص من القطع الصغير.

63 ـ المسرح في الوطن العربي. (32)
ط 2، تقديم: فاروق عبدالقادر، سلسلة: عالم المعرفة، ع 248، منشورات: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطبعة: دار الوطن، الكويت، أغسطس 1999م، 527 ص من القطع المتوسط.

• علي عبدالفتاح

64 ـ أعلام الشعر في الكويت (1776م ـ 1995م)
ط 1، منشورات: مكتبة ابن قتيبة للطباعة والنشر، مطبعة: دار السعادة للطباعة، الكويت، 1996م، 665ص من القطع الكبير.

65 ـ شخصيات أدبية
ط 1، منشورات: مكتبة ابن الأثير، الكويت، 1998م، 766ص من القطع الكبير.

● عواطف الزين

66 ـ أوراق ملونة
ط ١، (د.ن)، مطبعة: مؤسسة القبس للطباعة والاعلان بيروت، (د.ت)، 270 ص من القطع الكبير.

67 ـ وجوه للابداع.(33)
(د.ن)، (د.ت)، 319 ص من القطع الكبير.

ـ ف ـ

● د. فاضل عباس المويل

68 ـ مسرح الطفل... كوسيلة فنية وتربوية.(34)
(د.ن)، مطبعة: حكومة الكويت، الكويت، 1998م، 269ص من القطع الكبير.

● د. فاطمة موسى

69 ـ قاموس المسرح.(35)
مج 4 (غ ـ ل)، ط ١، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997م ـ 1998م، 351 ص من القطع الكبير.

● فؤاد دوارة

70 ـ اطلالات على المسرح العربي خارج مصر
منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، مطبعة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997م، 381 ص من القطع المتوسط.

● د. فوزية مكاوي

71 ـ الكوميديا في المسرح الكويتي
منشورات: ذات السلاسل، مطبعة: دار غريب للطباعة، الكويت، 1993م، 317ص من القطع الكبير.

72 ـ المرأة في المسرح الكويتي
منشورات: ذات السلاسل، مطبعة: دار غريب للطباعة، الكويت، 1993م، 264 ص من القطع الكبير.

ـ ك ـ

● كامل قاسم حازر

73 ـ النقد الأدبي في دول مجلس التعاون لدول الخليج العربية.(36)
اشراف: د. سليمان العسكري، ط١، منشورات: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطبعة: السياسة، الكويت، اكتوبر 1997م، 283 ص من القطع الكبير.

ـ م ـ

● المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

74 ـ التقرير الثقافي... (1999م ـ 2000م أنشطة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب).
منشورات: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001، 143 ص من القطع الكبير.

● مجموعة من الباحثين

75- أبحـــاث المؤتمر الدولي الأول لطفل الروضـــة بدولة الكويت... (الرعـاية النفـسـيـة والتـربوية ومتطلبات العصر) جـ2 (37).

منشـورات: قسم علم النفس بكلية التربية الأساسية/ الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب، الكويت، 1998م، 492 ص من القطع الكبير.

● مجموعة من المحررين والكتّاب

76- دراسـات في مـسـرح السـيـد حافظ جـ1

منشورات مكتبة مدبولي، القاهرة، 1988م، 152 ص من القطع الصغير.

77- دراسـات في مـسـرح السـيـد حافظ جـ2

منشـــورات: مكتـبـة مـدبولـي، القــاهرة، 1988م، 107 ص من القطع الصغير.

78- مـسـرح الطفل في الكويت... (دراسة في مسرح السيد حافظ).

منشـــورات: دار المطبــوعـــات الجـديدة، الاسكندرية، (د.ت)، 103 ص من القطع الكبير.

● محبوب العبدالله

79- فرقـة مسرح الخليج العربي في ربع قــرن... أين... وكــيـف... ولماذا؟ (1963م-1988م).(38)

منشـورات: فرقـة مسرح الخليج العـربي، الكويت، (د.ت)، 416 ص من القطع الكبير.

● د. محمد حسن عبدالله

80- الحـركـة الأدبيـة والفكرية في الكويت جـ1

منشـــورات: رابطة الأدباء في الكويت، مطبـعـة: المطبـعـة الجـديدة بدمشق، الكويت، 1973م، 783 ص من القطع الكبير.

81 - الحركة المسرحية في الكويت. (39)

ط 2، منشـورات فـرقـة مـسـرح الخليج العـربي، الكويت، 1986م - 304 ص من القطع الكبير.

82- الحركة المسرحية في الكويت، رؤية توثيقية ودراسة فنية.

منشـورات: فرقـة مسرح الخليج العـربي، مطبـعـة: دار السـيـاسـة، الكويت، مـــايو 1976م، 230 ص من القطع المتوسط.

83 - الصـحـافـة الكويتيـة في ربع قرن... (كشاف تحليلي).(40)

منشـــورات: جـامـعـة الكويت، مطبـعـة: جـامـعـة الكويت، الكويت، 1973م، 400 ص من القطع الكبير.

84 - صقر الرشـود... مبدع الرؤية الثانية

ط1، منشـورات: مـجلة دراسـات الخليج والجزيرة العربية/ جامعة الكويت، رقم 6، مطبعة: كويت تايمز، كـــويت، 1980م، 282ص في القطع الكبير.

85- الكويت والتنمـيـة الثـقـافـيـة العربية

سلسلة عـــالم المعــرفـة، ع 153، منشـورات: المجلس الوطني للثـقـافـة والفنون والآداب، مطبـعـة: الأهرام التجارية/ قليوب، بمصر، الكويت، 1991م، 288 ص من القطع المتوسط.

86- المســرح الخليـجي... (تأثره بالمسرح العربي والعالمي... 1994م)

سلسلة كتاب الرابطة، رقم 2، ط 1، منشورات: رابطة الأدباء في الكويت، مطبعة: دار الوطن، الكويت 1996م، 151 ص من القطع الكبير.

87 - المسرح الكويتي بين الخشبة والرجاء.

ط1، منشورات: مؤسسة دار الكتب الثقافية، الكويت، 1978م، 199ص من القطع الكبير.

● محمد خضر

88 - تجربتي في المسرح المدرسي (د.ن)، الكويت، أغسطس 1992م، 259 ص من القطع المتوسط.

● د. محمد مبارك بلال

89 - مقالات في النقد المسرحي (د.ن)، الكويت، 1994م، 157 ص من القطع الكبير.

● د. محمد مبارك الصوري

90 - الأدب المسرحي في دول الخليج العربية.... (رؤية تاريخية ودراسة فنية لمفهوم المسرح في الخليج العربي)

ط1، منشورات: سلسلة اصدارات مركز دراسات الخليج والجزيرة العربية/ جامعة الكويت، مطبعة: جامعة الكويت، الكويت، 2000م، 205 ص من القطع الكبير.

91 - الأدب المسرحي في الكويت

ط 1، (د.ن)، مطبعة: حكومة الكويت، الكويت، نوفمبر 1993م، 281 ص من القطع الكبير.

92 - الفنون الأدبية في الكويت... (دراسة نقدية).(41)

ط 2، منشورات: المركز العربي للاعلام، مطبعة: شركة مطابع الوزان الصالحية، 153ص من القطع الكبير.

● مراقبة الشؤون الثقافية

93 - قائمة الكتب المشجعة... (نشرة بيلوجرافية للكتب التي تمَّ تشجيعها من المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب حتى نهاية 1983م).(42)

منشورات: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطبعة: الوطن، الكويت، (د.ت)، 80 ص من القطع الكبير.

94 - قائمة المطبوعات العربية الصادرة في الكويت في الفترة 1977م - 1982م).(43)

منشورات: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطبعة: الوطن، الكويت، (د.ت)، 460 ص من القطع الكبير.

● د. مرسل فالح العجمي

95 - اسماعيل فهد اسماعيل... (ارتحالات كتابية) سلسلة كتاب الرابطة، رقم 14، ط 1، منشورات: رابطة الأدباء في الكويت، الكويت، ابريل 2001م، 195 ص من القطع الكبير.

* مساعد الزامل، وأمجد زكي

96 - الفنان المسرحي الراحل محمد السريع (سفير الوداعة).(44)

منشورات: المجلس الوطني للثقافة

والفنون والآداب، والاتحاد الكويتي للمسارح الأهلية، الكويت، 2000م، 24 ص من القطع الصغير.

- ن -

• د. نديم معلا محمد

97 - في المسرح... (في العرض المسرحي...في النص المسرحي - قضايا نقدية).
ط1، منشورات: مركز الاسكندرية للكتاب، الاسكندرية / ج.م.ع، 2000م، 296 ص من القطع الكبير.

• د. نورية صالح الرومي

98 - الخطاب المسرحي في النقد الأدبي بالخليج العربي.
ط 1، (د.ن)، بيروت، 1999م، 112 ص من القطع المتوسط.

• وليد أبو بكر

99 - القضية الاجتماعية في المسرح الكويتي
ط1، منشورات: مكتبة شركة كاظمة للنشر والترجمة والتوزيع، الكويت، 1985م، 144ص من القطع الصغير.

- ي -

• يوسف أسعد داغر

100 - معجم المسرحيات العربية والمعربة (1818م - 1975م)
منشورات: وزارة الثقافة والاعلام / العراق، مطبعة: دار الحرية للطباعة، بغداد، 1978م، 723 ص من القطع الكبير.

• يوسف الشهاب

101 - رجال في تاريخ الكويت جـ2
ط1، (د.ن)، مطبعة: حكومة الكويت، الكويت، سبتمبر 1994م، 336 ص من القطع الكبير.
102 - رجال في تاريخ الكويت جـ3.
(د.ن)، مطبعة: حكومة الكويت، الكويت، 2000م، 495 ص من القطع الكبير.

الهوامش:

1- د. ياسر يوسف عبدالمعطي، ود. عبد المجيد عبود مهنا، علم الببليوجرافيا والضبط الببليوجرافي، ط1، منشورات مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، الكويت، 1998، ص 9.

2- حسن محمد عبدالشافي، وجمال عبدالحميد شعلان، الاعداد الببليوجرافي للمواد المكتبية (مقدمة الفهرسة والتصنيف)، منشورات: الدار الحديثة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1984م، ص 7.

3- المصدر نفسه، ص 7.

4- أبو بكر محمود الهوش «المدخل إلى علم الببليوغرافيا، ط 1، منشورات: قطاع الكتاب والتوزيع والاعلان والمطابع، طرابلس / ليبيا، 1981م، ص 7.

5- د. أحمد بدر، اصول البحث العلمي ومناهجه، ط 8، منشورات: وكالة المطبوعات، مطبعة: دار غريب للطباعة، الكويت، 1986، ص 215.

6- د. عبدالله الشريف، معجم مصطلحات علم المكتبات والمعلومات، ط1، منشورات: المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والاعلان، طرابلس / ليبيا، 1980، ص 5.

7- د. ياسر يوسف عبدالمعطي. تصنيف مصادر المعلومات (أسسه وتطبيقاته التقنية الحديثة) ط 1، منشورات: مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، الكويت، 2000، ص 9.

8- د. عمّار بوحوش، ود. محمد محمود الذّنيبات، مناهج البحث العلمي (أسس وأساليب)، ط1، منشورات: مكتبة المنار للطباعة والنشر والتوزيع، عمّان، 1989م، ص 49.

9- صدرت الطبعة الثانية من هذا الكتاب تحت عنوان: القصة القصيرة في الخليج العربي... (الكويت والبحرين... دراسة نقدية تأصيلية).

وفي الداخل حمل الكتاب العنوان التالي: القصة القصيرة في الخليج العربي... (الكويت والبحرين... دراسة نقدية تحليلية / دراسات أدبية).

منشورات: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مطبعة: دار صبح للطباعة والنشر، بيروت، 2000م، 810 ص من القطع الكبير.

حول الطبعة الثانية من هذا الكتاب قال الدكتور ابراهيم غلوم: «هذه قصة كتاب حالت ظروف طباعته المتعثرة دون المحافظة عليه بوصفه مرجعا رائدا وحيويا، بل جعلت منه كتابا مستباحا مهدور الحقوق، وقد رأيت الآن أن أعيد طباعته، وأن أضيف إليه وثائقه وملاحقه التي لم تنشر في الطبعة الأولى، وأن أنفتح متن الكتاب دون المساس بمنهجه وروحه ونظراته النقدية التأصيلية التي خرج بها في نهاية السبعينيات، ولعلي بذلك أكون قد وفيت لضميري من ناحية، ولرغبة العديد من الأصدقاء الذين عبروا لي عن غيرتهم الشديدة على أهمية الكتاب وحيويته من ناحية ثانية».

10- الكتاب في الأصل أطروحة علمية جامعية للباحث الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم، تقدم بها لجامعة تونس للحصول على درجة الدكتوراه في الآداب، عام 1983م.

11- صدر هذا الكتاب التذكاري ضمن فعاليات ملتقى صقر الرشود المسرحي الأول الذي عقد في دولة الكويت.

12- صدر هذا الكتاب بمناسبة انعقاد المهرجان المسرحي الأول لدول مجلس التعاون الخليجي في دولة الكويت في

مارس 1988.

13 - صدر هذا الكتاب التذكاري بمناسبة مرور خمسة وعشرين عاما على تأسيس فرقة المسرح العربي في دولة الكويت.

14 - الكتاب يرصد السيرة الذاتية للفنان الراحل عبدالعزيز المسعود.

15 - الكتاب في الأصل رسالة الدكتوراه التي تقدم بها الباحث - د. حبيب غلوم لجامعة ما نشستر في المملكة المتحدة لنيل درجة الدكتوراه في المسرح.

16 - الكتاب في الأصل بحث جامعي تقدم به الباحث لنيل درجة الماجستير في الفنون المسرحية من المعهد العالي للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون/ القاهرة، تحت اشراف أ.د. أحمد زكي.

17 - يعد هذا الكتاب واحدا من أهم المرجعيات الخاصة بالحركة المسّرحية الكويتية.

18 - يشتمل هذا الكتاب على تقديم بقلم عبدالعزيز عبدالله الصرعاوي وزير الشؤون الاجتماعية والعمل... ويعد من الناحية التاريخية الاصدار الأول، والمرجع الأساسي لطلبة مركز الدراسات المسرحية الذي أنشأته وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل بدولة الكويت. وتولى الاشراف عليه الاستاذ زكي طليمات.

19 - الكتاب عبارة عن بحث أكاديمي تقدم به الباحث لنيل درجة البكالوريوس في النقد والأدب المسرحي/ المعهد العالي للفنون المسرحية/ وزارة الاعلام، بدولة الكويت، عام 1980، تحت اشراف أ.د. إبراهيم سكر.

20 - صدر هذا الكتاب في إطار فعاليات المهرجان المسرحي الثالث لدول مجلس التعاون الخليجي، ويشتمل على الأبحاث التي قدمت للمهرجان، وكذلك على المناقشات التي دارت في هذا الملتقى.

21 - بذل الدكتور سيد علي اسماعيل جهدا كبيرا في جمع مادة هذا الكتاب، حيث يرصد فيه نشأة وتطور المعهد العالي للفنون المسرحية بدولة الكويت، وأهم الأعمال المسرحية التي قدمها الطلبة - كمشاريع فنية وثقافية - خلال سنوات دراستهم في المعهد.

22 - الكتاب لا يحمل أية إشارة تدلل على تاريخ طباعته، ولكنني أعتقد أنه صدر في عام 1990م.

23 - صدر هذا الكتاب على هامش مهرجان الكويت المسرحي الخامس، بمناسبة تكريم اسم الفنان الراحل سالم الفقعان بالمهرجان.

24 - صدر هذا الكتاب على هامش مهرجان الكويت المسرحي الخامس، بمناسبة تكريم اسم الفنان الراحل كاظم القلاف بالمهرجان.

25 - صدر هذا الكتاب في الذكرى الأربعين لرحيل الفنانة القديرة عائشة إبراهيم.

26 - صدر هذا الكتاب التذكاري في ذكرى رحيل الفنان كاظم القلاف.

27 - صدر هذا الكتاب على هامش مهرجان الكويت المسرحي الخامس، بمناسبة تكريم اسم الفنان الراحل عدنان حامد بالمهرجان.

28 - صدر هذا الكتاب التذكاري في ذكرى رحيل الفنان عبدالله خريبط.

29 - هذه المعلومات حصلت عليها شخصيا من الباحث الدكتور عبدالرحمن بن زيدان مؤلف الكتاب، وذلك حينما التقيته في دولة قطر، بتاريخ 4 - 10 - 2001م، في اطار فعاليات الدورة السابعة لمهرجان المسرح لدول الخليج العربية، دون الاطلاع على الكتاب نفسه، نظرا لعدم توفره في دولة الكويت.

30 - حاولت الحصول على هذا الكتاب، ولكنني لم أنجح في ذلك لعدم توفره في كل المكتبات التي بحثت فيها في دولة

الكويت. انما حصلت على هذه المعلومات من كتاب خالد سعود الزيد، (المسرح في الكويت.. مقالات ووثائق)، ص 442. حيث أشار الزيد إلى أنّ هذا الكتاب تعرض إلى مسرحية الحاجز لغرفة مسرح الخليج العربي، حينما عرضت هذه المسرحية في القاهرة، في يوليو 1966م.

31 - صدر هذا الكتاب بمناسبة مرور عقدين على تأسيس فرقة مسرح الخليج العربي، ويشمل على أسماء أعضاء الفرقة، وتاريخ انتسابهم، وأهم الاعمال المسرحية التي قدموها بالفرقة، وخارج الفرقة.

32 - صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب في السلسلة ذاتها تحت رقم 25، بتاريخ: يناير 1980م، وكانت تقع في 588 صفحة من القطع المتوسط.

وقد أعاد المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب طباعة هذا الكتاب مرة ثانية تحت رقم 248، أغسطس 1999م.

33 - مادة هذا الكتاب في الأصل عبارة عن اختيارات لعدد من المقالات الصحفية التي سبق للكاتبة أن نشرتها في: مجلة الكويت، ومجلة اليقظة، ومجلة مرآة الأمة، ومجلة النهضة، بالاضافة إلى مجلات وصحف أخرى.

34 - الكتاب في الأصل عبارة عن بحث أكاديمي/ جامعيّ، تقدم به الباحث لجامعة كييف بالاتحاد السوفياتي (السابق) لنيل درجة الدكتوراه في فن الاخراج والتمثيل المسرحي.

35 - التعريف بالمسرح الكويتي في هذا المجلد جاء في الصفحات التالية: (1355, 1356, 1357، 1358، 1359).

36 - يشتمل الكتاب على مجموعة الأبحاث والمناقشات التي قدمت للندوة البحثية في الملتقى الأدبي الرابع، التي نظمها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالتعاون مع إدارة الثقافة بالأمانة العامة لدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية، في دولة الكويت، خلال الفترة من 13 إلى 14 ديسمبر 1995م.

37 - يشتمل الكتاب على مجموعة من الأبحاث العلمية التي قدمت ضمن فعاليات المؤتمر الدولي الأول لطفل الروضة بدولة الكويت، الذي نظمه قسم علم النفس بكلية التربية الأساسية/ الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب، خلال الفترة من 13 إلى 15 ابريل 1998م.

38 - هذا الكتاب عبارة عن اصدار تذكاري، تبنت فرقة مسرح الخليج العربي نشره بمناسبة مرور خمسة وعشرين عاما على تأسيس الفرقة.

39 - صدر هذا الكتاب بمناسبة مرور 25 عاما على استقلال دولة الكويت، وهو طبعة مزيدة ومنقحة.

40 - هذه المعلومات حصلت عليها شخصيا من الدكتور محمد حسن عبدالله، دون الاطلاع على الكتاب نظرا لنفاده من الأسواق، وعدم وجوده في المكتبات.

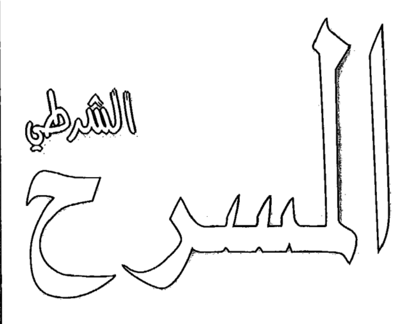
ولعل هذا الأمر يستدعي من المسؤولين، والمعنيين عن الحركة الثقافية والفنية، والصحفية في دولة الكويت، ضرورة العمل على إعادة طباعة هذا الكتاب مرة ثانية بوصفه أول ببليوجرافيا توضع في الكويت، ونظرا لأهميته في مجال البحث العلمي.

41 - صدرت طبعته الأولى عام 1989م.

42 - في تقديري أنه صدر عام 1984م.

43 - في تقديري أنه صدر عام 1983، أو في عام 1984.

44 - صدر هذا الكتاب التذكاري على هامش مهرجان الكويت المسرحي الرابع (27 مارس - 5 ابريل 2000م) بمناسبة تكريم اسم الفنان الراحل في المهرجان.



قراءة نقدية

(مايرخولد نموذجا)

• بقلم د. عطية العقاد

المعهد العالي للفنون المسرحية / الكويت

لقد ظهر فن الإخراج بمفهومه المعاصر في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين على يد كرونيك وراينهارت في ألمانيا وانطوان في فرنسا وجوردن كريج في إنجلترا، ولينسكي، ستانيسلافسكي ودانتشنكوا وفاختانجوف في روسيا، حيث استطاع هؤلاء المخرجون بتجاربهم الفنية أن يخضعوا فن الإخراج إلى قوانين مثل سائر الفنون الأخرى كالأدب والموسيقى، مما أحدث طفرة كبيرة في فن المسرح وأصبح علما يدرس من بعدهم. إلا أن هذا النهج لم يحل كثيرا من المعضلات التي تواجه الأجيال المعاصرة لهم. ومن ثم ظهرت حركات التمرد على هذا النهج غير المرن. وكان على رأس هؤلاء

مايرهولد (أو كما ينطق بالروسية مايرخولد). وقد دعت حاجة هؤلاء الشباب البحث عن أساليب جديدة لإعطاء إمكانية كبيرة في تنويع أشكال العروض المسرحية(1).

لم يكن إذن من قبيل المصادفة أن يقوم بعض المخرجين بالكفاح ضد الأساليب الطبيعية والبحث عن أشكال جديدة يعرضون بها مشاهدهم ولم يكن الأمر مجرد موضة مناسبات وإنما دفعهم إلى ذلك عملية التطور التاريخي، ذلك التطور الذي مهد لطرق إخراجية جديدة تركت انطباعا قويا عند الجمهور، بعد أن تسللت الكلمة إلى المسرح وظلت تنساب بين ثناياه حتى كونت لها كيانا مستقلا له بناؤه الخاص وقواعده الخاصة. ليس هذا فحسب وإنما تكون حول هذا الكيان الوافد نظريات متنوعة ومناهج خاصة به، ولم تكتف بهذا بل طغت على المسرح، مما جعل البعض يعتقد أن الدراما هي المسرح والمسرح هو الدراما. وقد حظيت الدراما على امتداد تاريخها باهتمام فاق بكثير الاهتمام بفنون المسرح. لهذا انبرى بعض رجالات المسرح للدفاع المستميت عن فنون المسرح بهدف إيقاف عملية انفصال حميمية المسرح وإعادة بعث وحدة المسرح من جديد، ومن ثم أجروا محاولات لإعادة المسرح للمسرح، والمسرح الشرطي لمايرخولد إحدى هذه المحاولات الكبرى الجادة الذي يقترح تكنيكا بسيطا يتيح إمكانية إخراج أعمال البلجيكي ميترلنك (1863 ـ 1927) إلى جوار فيداكند الألماني (1864 ـ 1918)، والروسي ليونيد اندرييف (1871 ـ 1919)، مع الروسي فيودور سولوجوب، إلى جانب النرويجي ابسن، بلوك بجوار (Przybyszewski)، والروسي الكسندر بلوك (1880 ـ 1921)، بالإضافة إلى الكاتب البولوني ستانيسلاف بشيشسكي (1868 ـ 1927)، ريميزوف (Remisow)، وهكذا.(2).

وبدأ مايرخولد يمارس وينظر لهذا المسرح اعتبارا من سنة 1906، حاول منذ هذه الفترة وضع نظرية متكاملة تضم كل عناصر العرض المسرحي. أما ما عرف عنه باسم البيوميكانيك ـ وضع منهجه سنة 1922 ـ فإنه لم يزد عن مجرد عنصر من عناصر منظومة مسرحه الشرطي، يختص ببرنامج تدريب الممثل الذي يلائم الجماليات الجديدة للمسرح الشرطي.

مايرخولد (1874 ـ 1940)

ولد فسيفولود مايرخولد (Wsewolod Emilijewitsch Meyer-hold) في 10 فبراير سنة (1874) بمدينة بنزا الروسية في أسرة رجل أعمال ألماني الأصل. واسمه الأصلي (Karl Theodor Kasimir Meiergold) «كارل تيودور كازيمير مايرجولد»(3). حصل على الجنسية الروسية عندما كبر واعتنق المذهب المسيحي الأرثوذكسي، وانتقى لنفسه اسم فسيفولود. أنهى الدراسة الثانوية والتحق بكلية الحقوق في جامعة موسكو. ولكنه تخلى عن الدراسة وانتسب إلى معهد

الفيلهارموني الذي كان يترأسه دانتشنكو. وقد تم قبوله في السنة الثانية. وبعد أن أنهى دراسته بالمعهد التحق بفرقة مسرح موسكو الفني فور تأسيسه عام (1898). وقام في هذه الفرقة بأداء ثمانية عشر دورا. وبدأت تلمع موهبة مايرخولد الإخراجية منذ أن كان طالبا بالمعهد من خلال إخراجه لبعض المشاهد التطبيقية الدراسية. وقد تتلمذ على يد ستانيسلافسكي في مسرح موسكو الفني. ولكن سرعان ما أحس بحالة عدم رضى لوجوده في مسرح موسكو الفني لعدم مرونة المنهج الذي يتخذه ستانيسلافسكي في معالجة العروض المسرحية. ويرى أن هذا المسرح يحصر نفسه في التعبير عن القيمة الجمالية في الوقت الذي لا يعير فيه القيمة المعرفية اهتماما كافيا.

يترك مايرخولد مسرح موسكو الفني عام (1902)، بعد أربع سنوات من تأسيسه، بسبب معارضته الدائمة لاتجاه ستانيسلافسكي، وقد تأسست نظريته على رفض الطبيعية، وترتكز فكرته على قاعدة أن الفن «صياغة وصناعة». ويتميز مايرخولد عن أقرانه بالضجيج الشديد الذي أحدثه من خلال معارضته العاصفة لاتجاه ستانيسلافسكي الطبيعي، وجرأته الشديدة في ذلك الوقت لاستبدال منهجه بمنهج جديد كان له عظيم الأثر في التيارات الإخراجية المعاصرة التي مازال يتردد صداها حتى اليوم عند المخرج الإيطالي يوجينيو باربا(4).

إن الذي هدى مايرخولد إلى أسلوب المسرح الشرطي حقيقة، هو مقته للمنهج الطبيعي ولمدرسة مينجن الألمانية(5) التي تحتل قدرا كبيرا في منهج ستانيسلافسكي في مسرح موسكو الفني والبحث عن وسائل تعبيرية جديدة تتجاوز أسلوب مينجن الطبيعية ومن ثم المسرح الفني الذي استمد منهجه من مسرح مينجن. والمبدأ الأساسي في هذا المنهج، هو الدقة في استنساخ الطبيعة فكل شيء على خشبة المسرح يجب أن يكون حقيقيا قدر الإمكان، بما في ذلك استخدام الماء الحقيقي في إظهار الشلالات أو سقوط الأمطار. ويتقيد المسرح الطبيعي في إخراج المسرحيات التاريخية بقاعدة تحويل خشبة المسرح إلى معرض لأدوات العصر المتحفية الحقيقية، أو على أقل تقدير، المنسوخة عن رسوم العصر، أو حسب الصور الفوتوغرافية الملتقطة في المتاحف(6).

ولكي يحقق مايرخولد طموحاته، كون فرقة مستقلة جوالة، تجوب القرى والمدن، وأخذ في إخراجه لأعمال هذه الفرقة يتخلص تدريجيا من منهج ستانيسلافسكي ويخطو خطى حثيثة نحو مبادئ المسرح الشرطي، مستعينا بتقاليد المذهبين الرمزي والانطباعي السائدين آنذاك في الأدب. ولم يكف مايرخولد عن الهجس بالتجديد والبحث عن تجلياته حتى أصبح منهجه الشرطي أكثر وضوحا، مما جعل اسم مايرخولد في العشرينات مرادفا للمسرح الطليعي(7).

وبعد أن ذاع صيته التجديدي، حاول ستانيسلافسكي استقطابه مرة أخرى وأسس له أول استوديو

بالمسرح الفني سنة 1905، وسهل له وسائل البحث لتحقيق تجاربه المسرحية. وطفق مايرخولد يطبق المفهوم الشرطي في الإخراج والتمثيل - موضوع الدراسة - عرض في هذا الاستديو عرضين من إخراجه أحدهما لمترلينك والثاني لهاوبتمان، وكان طابع هذه العروض ما يلي:

- البساطة المعبرة في الديكور.
- توظيف الموسيقى والإضاءة للتعبير عن أفكاره.
- أطلق الفراغ المسرحي مجردا بحيث يعطيه الفنان الصفة المكانية والزمنية التي يريدها.
- العودة إلى أساليب الأداء التمثيلي الكلاسيكي عند اليونان.

ولكن سرعان ما رأى ستانيسلافسكي في هذا المنهج الشرطي خطورة على بناء الممثل الحقيقي، فهو لا يتصور أن التمثيل الظاهري يكفي وأنه لا يزيد عن لوحة زيتية أو تصويرا خارجيا، ويرى أنه لا غنى عن التجربة الداخلية في الأداء وبالتالي أغلق الاستوديو(8).

بعد إغلاق مسرح الاستوديو دعته الممثلة الشهيرة كوميسار جيفسكايا للعمل عندها بمسرحها في بطرسبورج ويستأنف مايرخولد تجاربه الإبداعية في هذا المسرح. ويعتبر العرض الشعبي للكسندر بلوك أهم أعمال مايرخولد في مسرح كوميسار جيفسكايا، ولكن نزعته التجديدية وطبيعته المتمردة الجامحة جعلت الخلاف يدب بينهما أيضا، وتتخلى كوميسار جيفسكايا عن خدماته في مسرحها في عام 1907، ويتصور مايرخولد أن السبب في هذا الخلاف يعود إلى الأعمال التي مازالت قيد البحث والتجريب لا يصلح عرضها على المسارح الجماهيرية العريضة، وإنما هي تحتاج لنوعية خاصة من الجمهور.

انتقل بعد ذلك إلى العمل في المسارح الامبراطورية، وأعاد تأسيس استوديو أطلق عليه «استوديو يورودينسكي التجريبي». انصبت اهتمامات هذا الاستوديو على دراسة تكنيك الحركة على خشبة المسرح، والمبادئ الأساسية لتقنية أداء الكوميديا ديللارتي.

وتعتبر التجارب التي أجراها مايرخولد في هذا الاستوديو الأساس الذي سيقوم عليه مسرحه الشرطي والتي تركت تقنياتها تأثيراتها بعد ذلك في أجيال المسرحيين الطليعيين الذين ورثوا تقنياته وأفكاره المسرحية عبورا ببريشت ومرورا بجروتوفسكي وانتهاء بالإيطالي يوجينيو باربا.

وفي أعقاب ثورة أكتوبر الاشتراكية تسلم مايرخولد منصب رئيس القسم المسرحي في هيئة التعليم الشعبي، ويطرح برنامج «أكتوبر المسرحي» الذي يهدف إلى تثوير مضمون العروض وأشكالها تثويرا شاملا.

في هذه المرحلة سعى مايرخولد بكل جهده إلى تحطيم الأشكال المألوفة لمسرح العلبة، وسعيه نحو تنظيم الساحة المسرحية بصورة تساعد على خلق اتصال مباشر بين الممثل والمتفرج، وهذا ما دعاه إلى أن يبحث عن وسائل تعبير متنوعة وغير مألوفة وإلى إدخال الآليات المتحركة

والسينما والراديو على العرض المسرحي، وإلى استخدام التكوينات العارية بدلا من الديكورات المرسومة. يطبق الأسلوب الانطباعي مستخدما اللون نغمة دالة رئيسة، ويستغني عن الستار والأضواء الأمامية ليحل مكانهما البروسينيوم (مقدمة خشبة المسرح البارزة). وقد اتهمه النقاد في مرحلته الأخيرة باتجاهه نحو النزعة الشكلية والصوفية والنزعة الذاتية. مما أدى إلى إغلاق مسرحه عام 1938 في العهد الستاليني واعتقاله أثر وشاية كاذبة في عام 1939 وصدر حكم ضده بالسجن الانفرادي لمدة عشر سنوات، ولكنه أعدم في اليوم التالي في 2 فبراير سنة 1940. وقتلت زوجته الثانية الممثلة «زينايدا رايكة» بعد أن تعرضت في شقتها للطعن الوحشي حتى الموت(9).

الشَّرطِيّة

أسهم عدد كبير في نحت وظهور مصطلح الشرطية(10) في روسيا، وبالرغم من ذلك ارتبط هذا المصطلح باسم مايرخولد، تماما مثلما ارتبط مصطلح الملحمية باسم بريشت، ربما لضخامة الدور الذي قام به كل منهما في صقل وبلورة مصطلحيهما، وقد واكب ظهور مصطلح الشرطية مصطلح آخر عرف بالأسلبة في الغرب في بدايات القرن الماضي، وقد اختلط على البعض استخدامهما بمعنى واحد، حتى على فناني الشرطية أنفسهم بسبب وجود أوجه تشابه كثيرة بينهما. ويبدو أن توجهات فناني المسرح في تلك الفترة كان يدفعها هدف واحد يتمثل في البحث عن ماهية المسرح وربطه بالفن، بالإضافة إلى فصله عن الأدب. وهذا ما أوجد فكرة التقارب بين المصطلحين. وعلى كل حال كانت هذه هي الفكرة التي تشغل مايرخولد حين تحدث عن «إعادة المسرح للمسرح».

والواقع أن مايرخولد لم يتعامل مع الشرطية كأسلوب فقط، وإنما كانت بالنسبة له جزءا من نظرة جديدة للمسرح تعتبر أن الإخراج عملية إبداعية تتخطى تصوير النص بشكل حرفي، وقراءة جديدة للنص المسرحي تستند إلى بنية العمل. وقد أدى توجهه هذا إلى تقديم نصوص من الماضي برؤية جديدة، وإلى توسيع الربرتوار المسرحي.

من أهم عناصر منهجه الجديد دعوته إلى تحرير الفن المسرحي من الطارئ عليه، من الإضافي الزائد والإبقاء على جوهر المسرح واعتماد وسائله التعبيرية للغته الخاصة به النابعة منه، والتركيز على الحركة الجسدية، واعتبارها أكثر وسائل التعبير المسرحي فعالية، أما موقفه من النص الدرامي، فقد أباح لنفسه مشروعية تكييفه والتصرف فيه إضافة أو حذفا أو إعادة ترتيب للبنى الدرامية، بل واعتباره مجرد خلفية للحركة، بمعنى إقصاؤه إلى المستوى الثاني في تراتبية العرض المسرحي. ولهذا طالب بأن يُدرب الكاتب المسرحي أولا على كتابة مسرحيات إيمائية قبل الشروع في كتابة مسرحيات حوارية. وهكذا وضع الحركة في مواجهة الكلمة، في مواجهة المعايشة التي ألح عليها

ستانيسلافسكي. وهذا هو المنطق الذي ارتكز عليه مايرخولد في نظريته الإخراجية التي استطاع من خلال محاولاته وتجاربه أن ينشئ لها منهجا محددا في الإخراج يشمل بطبيعة الحال عناصر العرض المسرحي بصورة مخالفة للتقاليد المعروفة من قبل(11).

ويرى بعض النقاد أن منطق الدراما نفسه يستند إلى مبدأ الشرطية، ذلك لأن الدراما هي عبارة عن عالم مصنوع، يجمع بين بعض الخصائص الطبيعية، بالإضافة إلى وسائل التوصيل، ممزوجة ببعض الأحداث والأفعال المرتبطة بزمن محدود. وكل هذه العناصر تتحد لتكون كيانا موازيا للواقع، لا للواقع نفسه، بل لما هو محتمل في الواقع. والعلاقة بين عالم الواقع وعالم المسرح مشروطة بمدى قدرة المتفرج على أن ينتقل بخياله من عالم الواقع إلى عالم الاحتمال. وبناء على هذا فإن المسرح يقدم إلى الإنسان الشيء الملح الذي يسعى إليه على الدوام، وهو البحث وراء المحتمل في عالمنا الواقعي. ولا يتحقق هذا المحتمل إلا عندما يتغير عالمنا الواقعي ليصبح عالم الاحتمال، أي عندما ينتقل من الواقع إلى جو التمثيل المسرحي.

فالمتفرج إذن يعلم كل العلم أنه لا يذهب إلى المسرح ليرى شريحة من عالمه الواقعي، أو ليرى شخوصا انتقلت من واقع الحياة إلى خشبة المسرح، بل إنه يذهب إليه ليرى واقعا افتراضيا.

إذن الأداء المسرحي يقدم إلى المتفرج عالما مصنوعا، ولذلك فهو يسمح بإقحام العناصر الخيالية والمتخيلة لأن تشارك في الدراما المسرحة، دون العمل على تخريب قدرة المتفرج على تعرف ما يجري أمامه(12).

الطريق إلى المسرح الشرطي

بدأ الطريق إلى المسرح الشرطي عن طريق النضال ضد الطبيعية التي كانت قد تسيدت في تلك الفترة والتي حرصت على نسخ ما في الحياة، بكل ما تحمل من تفاصيل دقيقة، والسعي إلى عرض كل شيء مهما كلف الأمر، والخوف من السر وعدم إكمال القول حتى النهاية. كل هذا قد حول المسرح - من وجهة نظر الشرطيين - إلى مجرد تصوير لكلمات الكاتب. مما تسبب في النهاية في تراجع العملية الفنية أمام الفوتوغرافية الشديدة. لقد عادى المسرح الطبيعي والواقعي عدد كبير من المسرحيين الذين رأوا أن المسرح الواقعي قد أبعد الناس عن الفن، وأن الفن أرقى بكثير وأسمى من عناصر الحياة اليومية، لأن الفن وليد الإدراكات الروحية العليا لما وراء الظاهر والحقيقة المادية الظاهرة. وأدى ذلك إلى تكوين نظرة مثالية للفن بدلا من الاستناد على نسخ الواقع وتقليصه في صورة مصغرة على خشبة المسرح.

ومن أهم الأسباب التي جعلت فناني المسرح الشرطي يهجرون الطبيعة، أنهم رأوا أن أصحاب هذا التيار يتصورون عدم قدرة المتفرج على التخيل، بالإضافة إلى عدم قدرته على تفهم الحوار الذكي على خشبة

المســرح. من هنا انكب أصـحـاب الطبيعية ـ عند إخراجهم مسرحيات ابسن على وجه الخصوص ـ على التحليل الدقيق المضني للحوار في أعماله، مما أساء هذا التحليل إلى مؤلفات الكاتب النرويجي وأكسبها طابعا مملا بكثرة الإطناب والتعنت. فالمسرحية في منهجهم الإخراجي تُجزأ إلى عدد من المشاهد، وكل جزء من هذه الأجزاء المنفصلة يحلل بالتفصيل. وبعد أن ينجز المخرج هذا التحليل المفصل لمشاهد الدراما الدقيقة وينتهي من تعميقها، يبدأ بلصق الأجزاء التي تم تحليلها بالتفصيل مرة أخرى كل واحد. وهكذا، فالمخرج الطبيعي عندما يتغلغل في تحليل الجزئيات الصغيرة لا يرى لوحة الكل الواحد، وبالتالي قد يطول عرض مشهد ما أكثر مما ينبغي، علما بأنه قد يكون في تصور الكاتب مشهدا خاطفا، وبالتالي يصبح عبئا على المشهد التالي الذي يعتبره الكاتب بالغ الأهمية. ومن هنا يتسرب الملل إلى المتفرج الذي ينشغل لفترة أطول بما هو ليس ضروريا ولا يستطيع متابعة المشهد ذي الأهمية بالارتياح المفروض. ويضرب لنا مايرخولد مثلا لهذا الإخلال بانسجام الكل الواحد، بما أحدثه مخرج المسرح الفني في معالجته الفصل الثالث ـ يقصد به ستانيسلافسكي ـ من «بستان الكرز»(13).

ويستشهد مايرخولد بالحديث الذي جرى بين تشيخوف وأحد الممثلين في مسرحية «طائر البحر» النورس، يظهر فيه امتعاض تشيخوف من الأسلوب الواقعي في المسرح وليؤكد لنا بأنه ليس الحالة الفريدة التي ترفض أسلوب ستانيسلافسكي في معالجاته الإخراجية، وإنما يشاركه تشيخوف في رفضه للمسرح الذي اختار لنفسه طواعية أن يكون حبيسا للمضاهاة بواقع الحياة، تلك النظرة التي لا تحقق الانطلاقة الشاعرية التي تنشدها طليعة الفنانين الشبان الذين يحلمون بمسرح جديد:

«كان أحد الممثلين يروي لتشيخوف الذي يحضر للمرة الثانية فقط بروفات «النورس» (11 سبتمبر 1898) في مسرح موسكو الفني، كيف أنه، في «النورس» ستنقنق الضفادع، وتئز اليعاسيب، وتعوي الكلاب خلف خشبة المسرح.

وسأل انطون بافلوفيتش باستياء:

ـ شيء واقعي.

ـ واقعي ـ ردد أنطون بافلوفيتش ضاحكا ضحكة قصيرة، ثم أردف بعد لحظة صمت ـ خشبة المسرح فن ـ ثمة لوحة لكراسكوي صورت فيها الوجوه على نحو رائع. ما رأيك لو أننا قصصنا من أحد الوجوه الأنف المرسوم، ووضعنا عوضا عنه أنفا حيا؟ إن الأنف «واقعي»((14) أما اللوحة فقد فسدت.

ويفتخر أحد الممثلين بأن المخرج يريد في نهاية الفصل الثالث من «النورس» إدخال جميع الخدم، وامرأة تحمل طفلا باكيا إلى خشبة المسرح. فيقول أنطون بافلوفيتش:

ـ لا تفعلوا. إن هذا يعدل سقوط غطاء البيانو في الوقت الذي تعزفون عليه Pianissimo.

ويحاول ممثل آخر الاعتراض

بقوله:

- ولكن يحدث غالبا في الحياة أن تنطلق الـ Forte أثناء الـ Pianissimo بصورة لا تتوقعها أبدا فيجيبه أنطون بافلوفيتش:

«أجل، خشبة المسرح تتطلب شرطية معينة، فأنتم لا تملكون حائطا رابعا: عدا ذلك فإن خشبة المسرح فن، وهي تعكس خلاصة الحياة، لا الحياة نفسها. لا ضرورة لإدخال أشياء زائدة على خشبة المسرح». لقد أوحى إبداع تشيخوف بمسرح المزاج الذي لا يكمن سره في الصراصير، أو عواء الكلاب، أو في الأبواب الحقيقية. وإنما يكمن سره في إيقاع لغته»(15).

وهكذا كان أصحاب المسرح الشرطي يرون أن المسرح الطبيعي يبحث دون كلل عن حائط رابع وذلك ما قاده إلى عدد من اللامعقوليات. ولقد فند مايرخولد في مقالات عديدة عيوب ومساوئ المسرح الطبيعي والقبح الذي يتولد من خلال استخداماته بدءا من الدراما (النص) عبورا بالمناظر والمؤثرات الصوتية والملابس وأداء الممثل. وسبح مسرحه في الاتجاه المضاد لهذه العناصر فولد المسرح الجديد - المسرح الشرطي - من خلال هذه النظرية الجمالية.

1 - الإسهامات النقدية في خلق المسرح الجديد:

يعود الفضل إلى الحركة النقدية في روسيا في هجومها على المذهب الطبيعي والتبشير بالمسرح الجديد، وكان أكبر مناضل هاجم المسرح الطبيعي على خشبة المسرح هجوما عنيفا هو الناقد كوجيل. لقد كشف هذا الناقد في مقالاته عن دراية عميقة بأمور التكنيك، وعلم بتبدلات التقاليد المسرحية التاريخية، وقد ألفت مقالاته من هذه الناحية كنزا بالغ القيمة.

كانت إسهاماته النقدية إرهاصا بظهور المسرح الشرطي، وخصوصا عندما يحاول فيها بحماسة كبيرة تفنيد كل ما هو زائد في المسرح، وكل ما ابتدعه كرونيك - مخرج المييننجيين - للمسرح. إلا أنه في الوقت نفسه يتعذر فيها تبين المسرح الذي كان يحلم به كوجيل تبينا واضحا، ففي نظرته إرهاصات تبشر بمسرح جديد، لكنه لم يكن يملك الرؤية المتكاملة، ولم يضع تصورا محددا لشكل المسرح الجديد، غير أنه اكتفى بتفنيد ما يرفضه في المسرح الطبيعي دون أن يضع بديلا لهذا المسرح، مما جعل مايرخولد يتساءل، عما إذا كان يريد وضع التكنيك الشرطي بدلا للتكنيك المعقد في المسرح الطبيعي.

ويعتبر الكاتب الروسي فاليري بريوسوف V.Briossow من أهم المنظرين للشرطية في المسرح من خلال طرحه عام 1902 لفكرة مسرح العرف الواعي La Convenhion con-sciente. وقد قصد بذلك أن تستخدم الأعراف المسرحية في العرض بشكل واع ومقصود ومعلن مما يؤدي إلى ما يسمى اليوم بإعلان المسرحة. استثمر المخرج مايرخولد هذه الفكرة في أعماله المسرحية ونظّر لها أيضا في كتاباته عن المسرح سنة 1906،

وتلاه المخرج الكسندر تايروف A. Tairov (1885 ـ 1950) الذي اختلف معه في الأسلوب، لكنه اتفق معه على رفض الطبيعية.

ويذكر أن فاليري بريوسوف أول من أشار في روسيا إلى طرق جديدة في التصوير الدرامي. وهو يدعو للانتقال من الحقيقة غير الضرورية في المسارح الحديثة إلى الشرطية الواعية. فهو من وضع الممثل في المقام الأول، معتبرا إياه أهم عنصر على خشبة المسرح، ذلك لأن الفنان على خشبة المسرح بالنسبة له، مثل النحات إزاء كتلة الصلصال: كلاهما عليه أن يجسد في شكل ملموس المضمون نفسه، أي نفحات روحه وأحاسيسها. فإذا كانت مادة عازف البيانو هي أصوات الآلة التي يعزف عليها ومادة المغني صوته فإن مادة الممثل هي جسمه ونطقه وتعابير وجهه وإيماءاته. والمؤلف الذي يؤديه الفنان المسرحي هو شكل إبداعه الخاص. ويرى أن الشرطية تساوي الفن حيث يقول: «حيثما توجد الشرطية يوجد الفن».

على كل الأحوال إن إسهامات النقاد المسرحيين ضد الطبيعية، قد هيأت تربة ملائمة للاختيار في الوسط المسرحي. ومع هذا فإن مؤسسي المسارح الشرطية يدينون ببحثهم عن طرق جديدة للدعاية إلى أفكار الدراما الجديدة(16).

2 ـ الإسهامات الدرامية في خلق المسرح الشرطي:

بالإضافة إلى أعمال تشيخوف التي حولت المسرح الطبيعي نحو المزاجية والإيقاع الموسيقي يقف الكاتب البلجيكي موريس ميترلينك (Maurice Maeterlinck) (1862 ـ 1949) في محل الصدارة في الإسهام نحو المسرح الشرطي، فقد قدم موريس ميترلينك، طيلة عشر سنوات، عددا كبيرا من المسرحيات التي كانت تثير الاستغراب، خاصة لدى ظهورها على خشبة المسرح. ولقد كان ميترلينك يبدي عدم رضاه، لأن مسرحياته غالبا ما تخرج على خشبة المسرح على نحو معقد. والحق أن مسرحياته ببساطتها المتناهية ولغتها السهلة ومشاهدها القصيرة المتعاقبة تعاقبا سريعا كانت تتطلب نوعا جديدا من التكنيك. إن ميترلينك يريد أن توضع مسرحياته على خشبة المسرح في غاية البساطة لئلا يعرقل إخراجها خيال المتفرج في إكمال ما لم يُقل حتى النهاية. فضلا عن ذلك، يخاف ميترلينك من أن ينصب جهد الممثلين ـ الذين اعتادوا على الأداء في ظروف خشبات المسرح الطبيعي ـ على الناحية الخارجية من أدوارهم فيطمسون بذلك العالم الداخلي الأكثر جوهرية ورفاهة تراجيدية. كل هذا قد دفع ميترلينك إلى التفكير بأن تراجيدياته تتطلب حدا أقصى من السكون يضاهي سكون عرائس الماريونيت. وقد اعتاد ميترلينك التلميح بضرورة وجود مسرح جديد «مسرح شرطي» ذي تكنيك مختلف. وكان يرى ميترلينك أن التراجيديا لا تحتاج إلى صراخ وعويل يمزق نياط القلوب بقدر ما تحتاج إلى أن تؤدى بصوت

منخفض. ويرى أن المسرح الساكن ضروري وفي الشكل الأكثر هدوءآ وسكونا(17).

3 ـ مقدمات المسرح الشرطي في الإخراج المسرحي:

لم تكن الخطوات نحو المسرح الشرطي تسير في طريق رأسي تصاعدي تنتهي ذروته عند مايرخولد، وإنما كانت تتوزع أحيانا بصورة أفقية على شكل متوازيات لنفس الخطوات التي كان يسير فيها مايرخولد زمنيا وحرفيا، وفي أحيان أخرى كانت تسير في شكل حلقات متتابعة، تتقاطع أحيانا وتختلف أحيانا في بعض تفاصيل وجزئيات الوسائل ولكنها لا تختلف على الهدف والمضمون، والتخلص من الزوائد التي يرونها قد أقحمت على فن المسرح وأثقلته عن أداء مهمته، كما أساءت إلى فطنة المتلقي. واتفقوا جميعا على البحث عن أشكال تعبيرية جديدة تعويضا عن الأساليب التقليدية وكانت النظرة الجديدة تعتمد على تكنيك الممثل وقدراته التعبيرية عن طريق استغلال جسمه كمادة خام يشكلها كيفما شاء ويعطي بهذه التكوينات إيحاءات كثيرة تعوض عن الكلمة من ناحية وعن المناظر من ناحية أخرى، كما حرص هذا المسرح الجديد على إزاحة النص وتهميشه، بل واعتباره مجرد خلفية أو مادة أولية في الوقت الذي يعتمد فيه على الممثل ويحرص على الحميمية بين الممثل والجمهور. وكان من بين هؤلاء تريتاكوف الذيكان ينظر إلى العلاقة بين الممثل والجمهور نظرة خاصة، حيث كان ينظر إلى الممثل على أنه منظم نشيط من الناحية الاجتماعية لجموع الشعب، وتحويل الجمهور بصفته جمع أتى بالصدفة إلى المسرح، إلى جماعة منتظمة متماسكة يمكن لها أن تتفاعل مع المسرحية.

وكذلك كان الألماني جيورج فوكس ((Fuchs Georg) (1868 ـ 1949) الذي يعتبر الممثل أساس اللعبة المسرحية، والحركة التعبيرية الصادرة عن قدراته الجسمانية هي التي تحرك أحاسيس المتفرجين. والدراما في رأيه يمكن أن تتكامل بدون الكلمة والصوت، مكتفية بالحركة الإيقاعية من الجسم الإنساني، وما عدا ذلك يدخل في مجال التجميل. كما حرص فوكس على إلغاء المسافة بين الجمهور وخشبة المسرح أيضا. حاول أن يجعل الحميمية أكثر دفئا بين الجمهور والممثلين. كما حاول في عروضه الاستغناء عن الكلمة والموسيقى(18).

وفي انجلترا تأتي جهود إدوارد جوردن كريج (1872 ـ 1966) الذي كان يرى أن الجمهور يهفو إلى الرؤية أكثر من الاستماع، ويلم بالأحاسيس العامة للعمل المسرحي من خلال القيم الرمزية التشكيلية، لا من خلال معاني الكلمات. وعلى هذا فالمسرح عنده ينحصر في إتاحة الرؤية والعرض المسرحي المثالي أو هو كما يقول كريج «رقصة رمزية في ملابس مسرحية رمزية، وفي بيئة رمزية».

ويستبعد كريج فكرة الاعتماد على

النص المسرحي، وينصب جهده على لغة المسرح الممثلة في إشارة وحركة الممثل وقطع ولون الزي المسرحي بحيث يحصل على ترجمة شكلية ولونية للمعنى العام الذي يريده بقدر ما يقلل من قدر الكلام. وقد ركز كريج في نظريته على فن الممثل. فهو يعارض منهج ستانيسلافسكي الذي يجعل الممثل يفتش في ذاكرته عن حادثة مشابهة ليؤدي دوره، بينما يعد كريج هذا عملا غير إبداعي. وأن الممثل يمكن أن يحقق هذا من خلال أوضاع جسدية معينة أو من خلال قناع. فهو لا يميل إلى نقل الحياة اليومية والاهتمام بالتفاصيل، لأنه يراها أشياء عديمة النفع، وبعيدة عن الفن. وكريج يعتبر الممثل أقرب إلى الآلة الموسيقية التي تستجيب للمسات المخرج لأوتارها. وقد جرد كريج - في عرض مسرحية هملت الذي قدمه على مسرح موسكو الفني سنة 1912 - المسرح من الديكورات حتى من الستائر والكواليس والبراقع القماشية واكتفى بمجموعة برافانات جعلها امتدادا لصالة الجمهور، أي أنه أزال المسافة الجمالية بين الجمهور وخشبة المسرح. واعتمد على القدرات الإبداعية والتخيل عند الجمهور. وتصور كريج أن المسرح في المستقبل سيكون مسرح رؤى، لا مسرح طقوس وأقوال، مسرحا بسيطا يصل إلى فهم الجميع عن طريق الإحساس، مسرحا يتفجر من الحركة، الحركة التي يراها رمز الحياة. ويرى عن قناعة بأن هذا هو الطريق لتجديد روح المسرح.

وهكذا نرى كريج هو الآخر قد تأثر في نظريته الإخراجية أيضا بالمسرح الشرقي وتبنى تقنياته وممارستها بعد تحويرها بما يتفق وروح عصره بالاعتماد على الحركة والإشارة والعناصر المادية في المسرح، حيث وجد في هذه العناصر قدرتها على التعبير على أكمل وجه(19).

ويأتي الموسيقار الشهير ريتشارد فاجنر (1813 - 1883)، بإضافة أخرى، عندما وقف إلى جانب من كانوا يسبحون في الاتجاه المعاكس للطبيعية وقاموا بوثبة أخرى في اتجاه المسرح الشرطي، حين مزج بين الشعر والموسيقى مزجا عبقريا يهدف في النهاية إلى التأثير في أكبر قدر ممكن من الملكات النفسية والإهابة بعقل الإنسان وقلبه وخياله عن طريق الفن الدرامي، لأنه يرى أن وظيفة الدراما هي إثارة جميع الحواس، كما أنه لا يؤمن بفضح كل شيء على المسرح، وإنما يجب أن تثير أعماله في الجماهير أحاسيس غامضة تترك لكل متلق حق تفسيرها كما يشاء، وقد استلهم مايرخولد فكرة ترجمة الكلام إلى الحركات البلاستيكية من خلال قدرة فاجنر الموسيقية التعبيرية(20).

وتابعت الحركة المعادية للواقعية مسيرتها بإسهامات النمساوي ماكس راينهارت (1873 - 1943) (Max Reinhardt)، الذي عمل في المسرح الألماني ببرلين، وتبنى فكرة مسرحة المسرح، واعتبار المسرح كيانا فنيا مستقلا له لغته الخاصة البعيدة كل البعد عن الارتباط بالحياة اليومية. واستخدم كل الحيل الميكانيكية في

خشبة المسرح، بالإضافة إلى الإضاءة والألوان والأقمشة والاكسسوارات الفاخرة. وأهم ما أضافه في أسلوبه هو اعتماده على المجاميع الغفيرة من الممثلين، ووضعهم في تشكيلات متنوعة ومعبرة على خشبة المسرح. حتى وصل عدد الممثلين الذين دفع بهم في أحد عروضه نحو سبعمائة شخص، وإضافته هذه كانت محمودة من قبل الشرطيين، على الرغم من أنه كان يميل إلى الفخامة والإبهار سواء في الخامات أو في الآلات(21).

وتأتي وثبة مايرخولد الكبرى في تنظيمه لهذه العلاقات الجديدة واهتمامه بصياغة منهج المسرح الشرطي، نظريا بعد رحلته العملية التي استخلص منها هذا المنهج الذي ظهر بعد ذلك في أبهى صوره عند بريشت في مسرحه الملحمي.

مايرخولد طرح منهاج المسرح الشرطي الذي يرتبط بالمذهب الرمزي. ويعالج فيه المسرحية على أنها عرض احتفالي أنيق يخضع للمبدأ التصويري - الحركي والموسيقي - الإيقاعي. كما يؤكد على فكرة اعتماد الجروتسك المسرحي على أسس فن الساحة الشعبي(22).

وحقيقة الأمر أن كل الطرق تؤدي إلى بوابة المسرح الشرقي، ونجد أن المخرجين المعاصرين الثوريين بلا استثناء قد اتجهوا صوب المسرح الشرقي واستلهموا عناصره التي لا يخفى أثرها في المسرح الغربي حتى الفترة الأخيرة من نهاية القرن الماضي.

خصائص الشرطية كما حددها مايرخولد:

المسرح الشرطي يحرر الممثل من الديكور المكون من ثلاثة أبعاد ليهيئ له جوا طبيعيا. ومن هنا يعزى الفضل للمكانيزم الشرطي في أنه يجعل الميكنة المعقدة غير ضرورية، ومن ثم تجعل عملية الإخراج أكثر بساطة، وتمكن الممثل من أن يأتي إلى مشهده دون التقيد بالإطار الذي يصنعه الديكور وملحقاته. كما يمكن إلغاء المسافة الجمالية بين الممثل والجمهور بإلغاء مقدمة خشبة المسرح، وعمل رمب يصل الخشبة بالجمهور ويكون من وظيفته أيضا تقديم كل المصادفات الخارجية. كما لجأ إلى إلغاء الكواليس، واستعان بالإضاءة الساطعة الكاملة دائما والموسيقى المتحكمة.

ويرى أن بلاد الإغريق قد استطاعت إنتاج ممثلين تراجيديين أثناء عصر سوفوكليس ويوربيديس من خلال المسابقات المسرحية التي كانت تقام. وأن هذه الأعمال قد أكسبت الممثلين التراجيديين تلقائية الإبداع التمثيلي للممثل. لكن مايرخولد يجد أن هذه الطاقة الإبداعية للممثل قد تقلصت مؤخرا من خلال تطور ميكانيزم المناظر، وأن هذا الميكانيزم المعقد قد سلب من الممثل قدرته على الاعتماد على الذات. ويرى أن تشيخوف كان على حق عندما قال: «الموهبة الكبيرة نادرة الآن. هذه هي الحقيقة، ولكن وسائل التمثيل أصبحت أفضل»(23).

ويؤكد مايرخولد على ضرورة الشرطية في المسرح ويرى فيها الدواء لكل الآفات التي سببتها الطبيعية التي فتت في عضد العملية الفنية برمتها. وأن الشرطية هي وحدها القادرة على أن تبرز بجميع الوسائل التعبيرية التركيب الداخلي لأي عصر أو ظاهرة، وتصوير السمات الداخلية المميزة لهما تصويرا فنيا.

ويفرق مايرخولد بين المسرح الشرطي والطبيعي على هذا النحو الذي يبسط فيه فكرة الشرطية ويرى أن تسمية «المسرح الشرطي» تأتي من تحديد تقنية العروض المسرحية ليس إلا. وإن أيا من المسارح يمكن بناؤه وفق قوانين التقنية الشرطية. وحينئذ يصبح هذا المسرح «مسرحا شرطيا»، أما إذا تم بناء أي من هذه المسارح وفق قوانين الطبيعية فإن مثل هذا المسرح سيكون «مسرحا طبيعيا».

وفق العادة يفهم من تعبير «المسرح الطبيعي» أنه هو أدب البيئة والأدب الملتزم، وعندما تقول «المسرح الشرطي»، نراه قد ارتبط في أذهان الناس بمسرح ميترلينك والدراما الرمزية، علما بأن المسارح في عصر شكسبير والمسارح اليونانية القديمة كانت مسارح «شرطية» منذ ولادتها، ومع ذلك يمكن إخراج هذه الأعمال بطريقة غير شرطية (وفق الطريقة الميينجية الطبيعية). كما يرى أن من يريد أن يناضل ضد المسرح الطبيعي يجب عليه أن يأخذ بالتقنية الشرطية(24).

منهج المسرح الشرطي

علاقة المسرح الشرطي بالأنواع المسرحية:

وضع المسرح الشرطي الإبداع التلقائي في مكان الصدارة. تتركز مجهوداته الكاملة نحو إحياء التراجيديا والكوميديا، وعلى وجه الخصوص القدر الساتيري الثاني. ويعمل المسرح الشرطي على الإفلات من جو مسرح تشيخوف الذي يقود الممثلين نحو المعايشة السلبية، ويؤدي إلى التركيز الأقل.

علاقة الممثل بالملحقات المسرحية:

في هذا المسرح يتحرر الممثل من الملحقات المسرحية الزائدة والأشياء العارضة، ذلك لأن التقنية الشرطية قد اقتصرت على إمكانية الحد الأدنى، على الضروريات واستغنت عن الزخارف وكل الكماليات غير الضرورية.

علاقة المخرج بالممثل وعلاقة الممثل بالجمهور:

يلغي المسرح الشرطي مقدمة خشبة المسرح الذي تفصله عن صالة الجمهور برفع الرمب والهبوط بخشبة المسرح إلى مستوى الأرضية. ويتأسس أسلوب التعبير والحركة على الإيقاع، وتأتي إمكانية إحياء الرقص أكثر قربا، وتصبح الكلمة في هذا المسرح أسهل في لحن صاخب أو صامت.

دفع خشبة المسرح باتجاه الصالة، وضع جماعة من الممثلين بين الجمهور. ومن الناحية المعنوية والذهنية: أي تطوير مونتاج المسرح، هذا المونتاج الذي يقدم على الخشبة عناصر فنية منفصلة، ليقوم المشاهد من خلال مخيلته، بالربط فيما بينها، وإكمال الصورة العامة وتباين المعنى الفكري لها.

لقد أراد مايرخولد كسب الجمهور كشريك مبدع، لكنه أراد أيضا أن يعلمه ويؤثر فيه. إن تحقيق الاقتراب المادي من الجمهور، يفرض على مخرج ما إقحام خشبة المسرح إلى الأمام ضمن الصالة واجتياز ما يسمى بالأوركسترا، والتخلص من الإضاءة الأرضية الأمامية، ونقل الفعل نفسه، من مركز الخشبة وعمقها إلى المقدمة، إلى أقصى الحافة الأمامية للفتحة التقليدية (25).

ولكي يسهل علينا مايرخولد فكرة المسرح الشرطي ودور المخرج فيه، يضع لنا دائما مقارنة بينه وبين المسرح الطبيعي الذي يرى في مخرجه قصورا شديدا باعتماده على وجه الممثل فحسب للتعبير عن أفكاره، في الوقت الذي يهمل فيه جميع الوسائل التعبيرية الأخرى، ويعود السبب في رأيه إلى إنه - مخرج المسرح الطبيعي - لا يعرف محاسن الليونة، ولا يرغم الممثلين على تدريب أجسامهم.

إن المسرح الطبيعي قد خلق ممثلين ذوي مرونة بالغة في التقمص، غير أن وسيلتهم إلى ذلك لم تكن المهمات المتعلقة بالليونة، بل الماكياجية، والقدرة على إخضاع اللسان لمختلف النبرات واللهجات، فالمسرح الطبيعي يعلم الممثل التعبير بسطوع واكتمال تام، لكنه لايسمح أبدا بالتلميح في الأداء، أو بالأداء غير المكتمل عن قصد. ولهذا تكثر المغالاة في أداء المسرح الطبيعي الذي لا يعرف أداء التلميحات مطلقا، ذلك الأداء الذي يعد ركيزة الممثل الشرطي، والتي ترتبط بحركة إخراجية اقرب إلى اللوحات التشكيلية التي توحي بالشيء دون أن تبوح به، ولذلك فهي تتطلب نوعية خاصة من المخرجين، ومن هنا وضع مايرخولد شروطا محددة للمخرج الشرطي. (26).

شروط المخرج الشرطي:

المخرج غير المتمكن من الرسم لايصلح للأعمال الشرطية. فالمخرج غير المتمكن من الرسم لا يحس التكوين، ولايعرف أسرار الخطوط يكون ضعيف الإحساس بإيقاع الحركة من حيث ارتباط هذا الإيقاع بتبدل البقع اللونية، ذلك يعني أنه لا يستطيع خلق خطوط وزوايا الخطة الديكورية، ولايحسن التصرف بحركة تلك الأجسام للوصول إلى أسرار السكون، ولايدرك أن تبديل مكان المجموعات المتكرر كان ضروريا عندما ساد مبدأ ثراء «الأمكنة التخطيطية» (غالبا ما كان يوزع الممثلون لمجرد تنويع الانطباعات البصرية» في حين أن هذا التبديل أصبح الآن شيئا غير لائق من الناحية الفنية، لاسيما عندما تهدف هذه «الانتقالات» المتكررة إلى خلق مجموعات مثيرة لاتستدعيها

الضـــرورة الليـــونة للمـــوقف السـيكولوجي التـراجـيـدي أو غـيـر التراجيدي. (27).

علاقة المخرج بالممثل

مخرج المسرح الشرطي يأخذ على عاتقه مـهـمـة توجيه الممثل ، ولكن بدون أن يقيده، ذلك لأن المخرج يمثل الجسـر الذي يربط المؤلف والممـثل. بعد ذلك ينقل المـمـثل العمل الإبداعي الذي تلقاه من المخرج إلى الجمـهور. عندمـا يصبح الممثل وحيدا عينه في عين المشاهد وجها لوجه، عندئذ تأتي البداية الثـانيـة المفـتـوحـة بين إبداع الممثل والإبداع الخـيالي (التصـوري) للجـمهور، وهـنا تكون لحظة التـوهج الحقيقية. إضـافـة إلى اسـتـخـدامـه للحـركـات الشـبـيـهـة بالرقـصـات المستلهمة من وحي المسرح الياباني، على أن يكون الإلقـاء باردا بعـيدا عن الانفعـالـيـة وينبئ عن هـدوء ظاهري، يتـناقض مع الانفعـال الداخلي الذي قـد يتـجـسـد في التـعـبـيـر الصـامت للممثل (28).

المسـرح الشـرطي لا يبـحث عن أساليب مختلفة لتدريب الممثل، مثلما يفعل المسرح الطبيعي دائمـا. إنما هو يعمل على تنويع مجـمـوعـات كـثـيرة منظمـة - مـثل منظار الاطفـال الذي تظهر فـيـه أشكال هندسـيـة مـتـعـددة ومـتـغـيرة الألوان- هذه المجـمـوعـات تغير أوضـاعـها بسـرعة، ولهذا يطمح هذا المسـرح إلى مـهـارة السـيطرة على الخطوط من خـلال بناء المجـمـوعـات بالملابس الملونة التي تعطي في حـالة الثـبـات حركة أكثر بكثير من المسرح الطبيعي. لا تنشـأ الحركة على خشبة المسـرح من خـلال الحـركـة بالمعنى الحـرفي للكلمـات، ولكن من خـلال تقـسـيم الخطوط والألوان، وبهـذا تتـأرجح هذه الألوان والخطوط إلى أبعـد مـدى وتسـهل هذه التـقـاطعـات العملية الفنية الكاملة (29).

ويطبق أسـاليب مسـرح الاطفال. إذ لايؤدي المـمـثل حـيـاة الشـخـصـيـة المصـورة بكل تفـاصـيلها وتنوعـهـا وإنما يعبر عن نغمة دالة رئيسـة على نحو تزييني مؤسلب للشخصية.

بدا مـايرخـولد يطبق هذه المفـاهيم الجـديدة بتـجـارب رمـزية من هذه التجارب «موت تنتاجيل»(La mort de Tintagiles) لميترلنك، وكان مايرخولد يطالب الممثلين بهبوط أدوات التعبير الخـارجـيـة إلى الحـد الأدنى الممكن، بينمـا كـان يطالبـهم بإبراز الانفـعـال والتـوتر الداخليين إلى الحـد الأقـصـى الممكن.

يقـول مـايرخـولد عن أداء المـمـثل، يصف التقنية التي تبعد عن الانفعال الداخلي:« دع الممثل الجديد يعبر عن قمة التراجيديا، كما عبر عنها في آلام وإخـراج السـيـدة العـذراء: بسـكون خـارجي تام إلى حدّ البرود تقـريبـا دون صـــراخ أو دمـــوع، أو صـــوت متهدج مرتعش، ولكن بعمق» (30).

ينصح مـــايرخـــولد المـــمثلين في تقنيتـه أن يتـبـعـوا تدريبـا جـسـديا قـاسـيـا، ودقـيـقـا للغـاية، وتمكينهم بالتالي من استـخدام كامل أجسـادهم كآلات حساسة جدا، وبطريقة معبرة للغاية. وهي عملية تحتاج إلى سلسلة من التمـارين المتكاملة، حتى تمكنهم من الوصـول إلى المسـتـوى الرفـيـع الذي يتمتع به راقصو الباليه.

كما استعان في منهجه لتدريب الممثل بتقنيات المسرح الأسباني في عصره الذهبي مستغلا وسائله الإبداعية التعبيرية الهامة، حيث كانت تقنية هذا المنهج تقوم على التدريبات الحركية أولا، ثم على الفكرة وأخيرا التدريب على الحوار. وهو ما أطلق عليه فيما بعد البيوميكانيك ويستشهد ماير خولد على منطقية أسلوبه هذا بمثال وليم جيمس التالي :«عندما نرى دبا، نبدأ أولا بالركض، وبعد ذلك، نصبح خائفين بسبب هروبنا».

وفكرة ازدواجية الأداء التي عرف بها بريشت كانت معروفة عند ماير خولد من قبل منذ العشرينات. وكانت تتمثل عند ماير خولد في ابتعاد الممثلين عن شخصياتهم أثناء أدائهم لها على المنصة، فالممثل في كل لحظة موزع أداءه بين الشخصية من جهة والممثل - «العارض» الذي يؤدي الشخصية أمام الجمهور - من جهة أخرى. وقد التقط هذا العنصر التقني من أسلوب أداء المسرح الكابوكي الياباني (31).

لقد آمن ماير خولد بأن الحركة الجسدية الفنية، يمكن أن تساعد الممثل على فهم ما وراء نص المسرحية، وإيصال ما لايمكن التعبير عنه، وكشف المخبوء. ويرى ماير خولد أن نظريته في الليونة والمطواعة عند الممثل أضافت عنصرا جديدا يتلخص في أن حركة الممثل لم تكن بحاجة إلى توكيد كلماته. ويشير في ذلك إلى أن الناس يقومون بكشف أفكارهم من خلال الحركات والإشارات، وعليه فإن الأفكار المكشوفة قد ترتبط بعلاقة واهية مع ما يقال، أو قد لا توجد أية علاقة بينهما على الإطلاق فالناس يقومون بالكشف عن علاقاتهم تجاه بعضهم البعض من خلال الإيماءات فقط، فهناك حواران اثنان قد يتواجدان في نفس اللحظة: الحوار المنطوق، والحوار الداخلي، وكلاهما مختلف عن الآخر وإبراز الحوار الداخلي من مهمات المخرج. (32)

العلاقات الحركية «الليونة أو التشكيل»

المشاهد يستطيع أن يستشف العلاقة بين المتحاورين من خلال حركات أيديهما والأوضاع الجسدية التي يتخذونها فالمخرج يمد جسرا بين المتفرج والممثل، وعليه عندما يرسل - حسب إرادة المؤلف - الأصدقاء والأعداء والعشاق إلى خشبة المسرح أن لا يساعد على سماع كلماتهم فقط، بل على التغلغل في الحوار الداخلي الدفين أيضا، وبعد التعمق في فكرة المؤلف، والإصغاء إلى موسيقى الحوار الداخلي.

يقترح المخرج على الممثل الحركات التشكيلية التي - حسب رأيه - من شأنها أن ترغم المتفرج على فهم الحوار الداخلي بالصورة التي يسمعه فيها المخرج والممثلون، إن حركات الأيدي، وأوضاع الجسم، والنظرات، والصمت، هي التي تحدد حقيقة علاقات الناس المتبادلة. فالكلمات للسمع، أما البلاستيكا فمن أجل العين، وهكذا يعمل خيال المتفرج تحت ضغط أثرين: بصري وسمعي

والفرق بين المسرحين القديم والجديد، هو أن البلاستيكا والكلمات في المسرح الجديد يخضعان كل لإيقاعه الخاص، ويتواجدان في عدم تطابق أحيانا (33).

ويرى أن عناصر العرض المسرحي تنصهر في عنصرين اثنين فقط فإن الممثل يمتص رؤية المخرج التي استقاها هو الآخر من المؤلف ويتصرف الممثل بحرية بعد ذلك وتنحصر العملية الإبداعية بين اثنين الممثل والمتفرج الذي يواجه كل منهما الآخر مواجهة مباشرة في حالة أخذ وعطاء متبادلتين. إذن الركيزتان الأساسيتان هما الممثل والمتفرج. يحدد المخرج فيه أسلوب العرض فقط وعلى الممثل أن يؤدي في حرية وفي استقلالية عن المخرج إلا في الخطوط العامة. وهذا يعني أن المخرج يتحرر من المؤلف ويأخذ دوره وبالتالي يمنح هذا الاستقلال للممثل أيضا.

يرى ماير خولد استبعاد الصراخ والعويل في الأداء واستكمال المعنى بالحركة التشكيلية الجسدية، بشرط أن تكون الحركة ليست ترجمة للكلمات، مع التركيز على السيكولوجية الجمعية بدلا من الفردية (34).

هذا فيما يخص الحال الحركي أما فيما يتعلق بالمجال اللفظي فقد حدد ماير خولد طريقة الأداء على النحو التالي:

1ـ ضرورة نطق الكلمات نطقا باردا ومتحررا كليا من الاهتزازات والحشرجات الباكية واختفاء التوتر والنغمة الكئيبة اختفاء تاما.

2ـ يجب أن يكون للصوت ركيزة دائما، بينما تسقط الكلمات سقوط قطرات في بئر عميقة فنسمع وقوع القطرة دون ارتجاج الصوت في الفراغ، ويجب ألا يكون الصوت ممطوطا، وأن لا تحتوي الكلمات على نهايات عواء خافت.

3ـ الارتعاش الصوفي أقوى من حيوية المسرح القديم، فهذا الأخير مطلق العنان، وفظا ظاهريا.

4ـ لا مجال للكلام السريع مطلقا. والسكينة لاتعني غياب المعاناة التراجيدية. والمعاناة التراجيدية تكون دائما جليلة.

5ـ الإحساس التراجيدي مع الابتسامة على الوجه (35).

علاقة المخرج بالمؤلف

كما يتحرر الممثل من المخرج، يتحرر المخرج من المؤلف. الإرشادات الإخراجية فقط تصبح ضرورية بالنسبة للمخرج، لأنها تفيد بتقنيات العصر الذي كتب فيه نص المسرحية. تُسمع الحوار الداخلي الذي ينقله المخرج بحرية عن طريق الايقاع وتشكيل الممثل، مع الأخذ في الاعتبار بإرشادات المؤلف التي لم تنشأ من ضرورات تقنية. ومن ناحية علاقة المخرج بالنص فقد أصر مايرخولد من بداية حياته الفنية على حق المخرج والممثل في سعيهما للانعتاق من سلطة الكاتب، وحقهما في تفسير النص بشكل حر. وأن يقررا أي الإرشادات الإخراجية يستحق الاحترام وأيها يستحق التجاهل، والعرض من وجهة نظره هو النص الحقيقي. (36).

الجمهور وعلاقته باللعبة المسرحية:

ومن أبرز ملامح المنهج الشرطي اهتمامه بجماليات التلقي، بل إنه يطالب المتلقي أن يكون مبدعا رابعا في العملية المسرحية ولايكتفي بالمشاهدة السلبية.

مسرحيات المسرح الشرطي تقوم فيها عملية الإخراج اعتمادا على مخيلة الجمهور الذي يضع لها النهايات بطاقته الخيالية. فالجمهور هو الذي يختم هذه الأعمال بخياله. إذن المسرح الشرطي يعتمد على مشاركة الجمهور بصورة إيجابية باعتباره طرفا في صياغة اللعبة فالجمهور ينهي ما أشير إليه بوضوح في أحد المشاهد.

المسرح الشرطي يكافح الأساليب الإيهامية، لأنه لايحتاج إلى الوهم مثل الأحلام البولونية (37) وإنما هو يعمل على تثبيت البنية التشكيلية، كذلك يثبت المسرح الشرطي في ذاكرة المشاهد العناصر الفردية بصورة مرتبة، بحيث يمكن أن تنشأ بجوار الكلمات الأصوات المحتومة للتراجيديا.

إن المتفرج الذي يدخل المسرح، يتمتع بقدرة على تخيل ما لم يعبر عنه حتى النهاية. لاشك أن المتفرج الذي يدخل المسرح يتعطش، ولو عن غير وعي منه، إلى عمل الخيال هذا واستخدامه لهذا العنصر يجعله يصعد من درجة المشاهد إلى مبدع، والمشاهد يمارس عملية الإبداع هذه فعندما يشاهد لوحات تشكيلية أو عندما يستمع إلى الموسيقى، فإنه يضفي من عنده إلى العمل الفني الكثير من المعاني، على عكس المسرح الطبيعي الذي لايترك للمتفرج فرصة استغلال قدرته الذهنية على إكمال الرسم أو على التخيل.

يقول ماير خولد «إن العمل الفني لا يستطيع أن يؤثر إلا عبر الخيال، ولهذا يجب عليه أن يحفز هذا الخيال دائما» بالضبط أن يحفزه، لا أن «يتركه عاطلا» ويجد في عرض كل شيء أن يحفز الخيال «شرط حتمي للفعل الجمالي. وقانون أساسي للفنون الجميلة. من هنا لاينبغي أن يقدم العمل الفني لمشاعرنا كل شيء. وإنما بالقدر الكافي لتوجيه خيال المتفرج في الطريق السليمة، تاركا له الحكم الأخير». يمكن ألا نكمل الحديث عن أشياء كثيرة، ولسوف يكمل ذلك المتفرج نفسه، وفي بعض الأحيان ينشط التخيل عنده نتيجة لذلك، ولهذا لايجب أن نقول أكثر مما ينبغي، ولقد استطاعت دراما العصور الوسطى أن تقوم دون معدات مسرحية بفضل الخيال الحي عند المتفرج. (38).

إن الطريقة الشرطية في المسرح تفترض وجود مبدع رابع - بعد المؤلف والممثل والمخرج - هو المتفرج، فالمسرح الشرطي يقدم عروضا تجعل المتفرج يكمل إبداعيا رسم ما تقدمه خشبة المسرح من تنويهات، ولهذا يرفض في أسلوب ستانيسلافسكي محاولة الدقة في تصوير الطبيعة الأصلية بهدف الإيحاء بالحقيقة، إنه يرى أن هذا المنهج يصادر ذكاء المتفرج ويعطل خياله الإبداعي ويعمل على خموله،

كما يرى أن هناك جوانب إبداعية تتحقق عن طريق خيال المتلقي، ولهذا يجب على العمل الفني أن يستفز خيال المتلقي ويستفزه ويعمل على نشاطه وإيقاظه من حالة الخمول وتوجيهه نحو الطريق الصحيح، تاركا الكلمة الأخيرة لهذا الخيال المبدع عند المتلقي.

المخرج والنص المسرحي

في الكتابة اعترض ماير خولد على تقسيم المسرحية إلى فصول واقترح أن تكون لوحات، وهو تقليد أخذه من التعبيريين. منذ عام 1917 وحتى 1934 أهمل ماير خولد الفصل الطويل كأساس للوحدة البنائية الدرامية، واتجه إلى البناء الدرامي المؤلف من سلسلة من اللوحات التي تعتمد بنسب مختلفة على قوام درامي متكامل لكل منها.

ألغى فكرة الفصول للمسرحية وقسم المسرحية إلى لوحات منفصلة، كل لوحة قابلة للعرض بشكل منفصل، كل لوحة أشبه ما تكون بالقصة القصيرة. ويعتقد أن مثل هذا التقطيع يتيح للمتفرج فرصة معرفة الأحداث عن طريق إعمال العقل (الخيال) للربط بينها، وعدم الاستغراق فيها.

كتب ماير خولد دراسة بعنوان « إعادة بناء المسرح» أوضح فيها أسباب عزوفه عن عملية التقطيع الكلاسيكي للمسرحيات والمبنى على شكل فصول، واستبدل هذا التقسيم للنص بسلسلة من اللوحات والمشاهد، حتى يتغلب على ركود الوحدة الكلاسيكية الواهية للفعل والزمن.. ولهذا أهمل الفصل الطويل في إخراجه للأعمال كأساس للوحدة البنائية الدرامية، واتجه إلى البناء الدرامي المؤلف من سلسلة من اللوحات التي تعتمد بنسب مختلفة على قوام درامي متكامل لكل منها، تستند بالدرجة الأولى إلى الحركة والإشارة والإيماءة، وبقيت هذه الوسيلة عنوانا قياسيا مستمرا في أعماله طيلة تلك السنوات. (39).

ومن هنا طالب ماير خولد الكتاب المسرحيين بالتدريب على كتابة مسرحيات إيمائية، قبل أن يسمح لهم الشروع في كتابة مسرحيات حوارية. يرى أن الكلمات في المسرح هي عبارة عن أشكال توضع على لوحات، بينما منهجه يعطي الأولوية للحركة في فن الممثل. في مسرحية «الديوث الشهم» كسر توقعات الجمهور، فالجمهور يتوقع من المحبين أن يعانقوا بعضهم في لحظة لقائهم، لكن ممثلي ماير خولد تبادلوا مشاعر الحب بواسطة سلسلة من الاشارات والإيماءات، كما استخدم ماير خولد شرائح الفانوس السحري على المسرح، وكان أول استخدام لهذه الوسيلة عام 1923 في مسرحية الكاتب «مارتينت» بعنوان :« الليل» عرضت باسم «الأرض الثائرة» استخدمها لتعلن عن بدء كل لوحة من لوحات المسرحية أو تشير إلى الموضوع الأساسي فيها مثل «لتسقط الحرب! انتبه ! وهكذا» (40).

الديكور في المسرح الشرطي:

لقد تخلى المسرح الشرطي عن بناء الشقق والحدائق والشوارع على خشبة المسرح واستعاض عنها بالبقع اللونية الأكثر تألقا بدلا من الغرفة بكل أبعادها وتفاصيلها. وقد تم التعبير عن المزاج العام بلوحة واحدة كبيرة تحتل نصف خشبة المسرح، وتبعد انتباه المتفرج عن أي تفصيل جزئي.

اعتمد المسرح الشرطي على دلالة اللمسة الواحدة. أو لمستين كبيرتين، والاستغناء عن كمية التفاصيل التي لا حصر لها. (41).

ولم تراع في الديكورات ظروف الحياة الواقعية قط، فالغرف بلا أسقف، وأعمدة القصر ملفوفة من النباتات المتسلقة.

الآن - من خلال المسرح الشرطي - يمكن توزيع الناس على خشبة المسرح بتطبيق إحدى الطريقتين.

- الطريقة المبسطة (من حيث علاقتها باللوحة التزيينية البسيطة باعتبارها خلفية)

- أو الطريقة «النحتية» (دون ديكورات)، كما فعل عند إخراج مسرحية «حياة إنسان».

يدخل الجمهور إلى عروض ماير خولد ليجد نفسه، ليس أمام الديكور فحسب، وقد امتد إلى الصالة، بل إن الصالة قد أصبحت جزءا من الديكور.

لم يكن ماير خولد يحتاج إلى ديكور بقدر ما كان يعتمد على مخططات «كروكيات» توحي بالمزاج والجو العام لكل من المكان والزمان، ومنذ ذلك الحين اعتمد ماير خولد على المخططات ((SKetches المرسومة لايضاح وتمثيل ديكوراته وأصبح مبدأ الايحاء أحد أهم وأخطر الوسائل التي يمكن للمسرح بواسطتها إيصال المسرح الجديد إلى جمهوره (42).

المطالبة بالديكور الشرطي الذي هو عبارة عن اجتماع خطوط وألوان تعطي الملامح العامة ولاتشكل إرجاعا مباشرا لواقع محدد، على العكس من التصوير الإيقوني في الديكور والأزياء.

رفض المجسمات (الماكيت) التي كانت تقدم عادة كمشروع للديكور مستقل عن رؤية المخرج للعرض، واستبدلها بالرسوم التوضيحية التي توضح هذه الرؤية.

في سنة 1907 كتب ماير خولد يقول: «إن استخدام الديكورات الموحية بدلا من الواقعية يمكن أن تدفع المشاهد باتجاه المشاركة المبدعة في العرض. إذا لو تم إعداد كل شيء بشكل مسبق ووضع أمام المشاهدين، عندها لايمكن تحريك قدراتهم الإبداعية، بل لا ضرورة لها أصلا، وعليه يقول ماير خولد: «يجب تقليص الديكور إلى الحد الأدنى، وعلى كل جزء من أجزائه أن يكون حاسما ورمزا مهما، وأن يستخدم بفاعلية في إخراج العمل على الخشبة، عندها يصبح الديكور جزءا من العلاقة بين شخصيات المسرحية، على المشاهد أن يتذكر من خلال الديكور بعضا من محيط شكل غير مألوف لأريكة، أو مرايا مذهبة، و عمود فخم، مكتبة على عرض حائط بالكامل ، بار واسع جدا، وبمساعدة هذه القطعة المتفرقة سيملأ المشاهد ما تبقى من فراغ من

خلال استخدامه المبدع لمخيلته» (43).

استقى ماير خولد فكرة احتواء الديكور المسرحي على قيمة نفعية ذات هدف عملي، إضافة إلى قيمته الزخرفية والتشكيلية من فلسفة الفنانين البنيويين الذين عملوا معه.

وعندما أراد ماير خولد استخدام الأحجام المجسمة، كونها عن طريق الجسم البشري، وذلك من خلال استخدم وتوزيع الأجسام وفق أسلوب النقش البارز والفريسك الجدرانية، حتى يشكل المنظر بأجسام الممثلين، ولم يستخدم الديكور بمفهومه المألوف. كما استخدم المنبع الضوئي الواحد لتلعب الخيالات دورا هاما. ويضع جسم الممثل في صف واحد مع فن الرسم، ثم يقدمه إلى البروسينيوم ليبرز مبدأ نحتية الجسم.

إن الديكورات المرسومة حسب الطريقة الشرطية لا تخلق مسرحا شرطيا بعد. إذ يجب أن تحتل مجموعة الشخصيات مركز الاهتمام لدى المخرج في المسرح الشرطي، كما يجب على الممثلين الذين تتعاظم أمامهم متطلبات الإيقاع البلاستيكي أن يساعدوا المخرج في هذا الصدد.

إن تحقق البساطة الأنيقة هو إحدى مهام المسرح الشرطي. والخطورة كل الخطورة هي في اتباع أسلوب «المودرنيزم» الرخيص في الملابس والمجموعات والديكورات والنمط التزييني.

الحرص على ديكورات ذات البناء الأحادي، مقدمة الخشبة مع عمق إضافي، والتخلي عن الستارة التقليدية للمسرح. وقد استطاع أن يحقق هذا ذات مرة، عندما استخدم خلفية سوداء من القماش المشدود، وجعل الممثلين يبدون وكأنهم نقوش ضئيلة البروز.

ونستطيع في نهاية الأمر تضمين الخصائص العامة للمسرح الشرطي الذي تأثر به طابور كبير من الفنانين المعاصرين في السطور التالية:

يتبلور مفهوم ماير خولد للشرطية في وضعه الفن في المقام الأول، قبل أي قيمة اجتماعية أو سياسية، بل قد لايهتم بهذه القيم ولا يريد أن يثقل بها العرض المسرحي، إنه كان يهتم فقط بعرض قطعة فنية في المقام الأول، ولهذا تشبث ماير خولد بالمجاز في أكثر عروضه، بل إنه قد ذهب أبعد من ذلك حين رفض الديكور الواقعي، واعتبر أن المسرح بطبيعته مشروط بلغته الخاصة، وهو لايعتمد على نسخ الواقع أو إعادة انتاجه أو محاكاته حرفيا.

كان ماير خولد يرفض المسرح بصفته مكانا لخلق الإيهام الخادع والجو المشابه للطقس الديني والصالة المظلمة، وإضاءة الخشبة الضعيفة، والفصل الواضح بين الخشبة والجمهور. وبذل أقصى ما في وسعه للوصول إلى الانعتاق من مبدأ إعادة إنتاج الحقيقة اليومية.

رفض ماير خولد تقسيم المسرحية بالصورة الكلاسيكية إلى فصول فحولها إلى مجموعة من اللوحات المتلاحقة، وأصبح هذا التقطيع جزءا من صيغته الأساسية الشهيرة لأعماله.

لقد أخذ خطوة حاسمة في توحيد الخشبة والصالة عندما قام بإخراج

العرض المسرحي خارج صندوقه التقليدي الضيق والخانق، إلى ساحة المدينة الأكثر اتساعا، حيث يمكن للمشاهدين أن يصبحوا شركاء خلاقين في العرض المسرحي. عندما ينظر إلى الجمهور بصفته مشاركا خلاقا، يصبح العرض المسرحي عرضا متغيرا بالضرورة، وبشكل مستمر، وقد يطرأ هذا التغيير في كل ليلة من ليالي العرض.

استخدم ماير خولد أسلوب الجروتسك المؤسس على التناقض ما بين الشكل والمضمون لتعزيز عناصر العرض المسرحي الأخرى تلك التي تخاطب المشاعر، كالموسيقى، الرقص، الحركة، الإيماء، واستغل الجروتسك في تعميق وعينا وإدراكنا بالمفارقات الموجودة في حياتنا، وصولا إلى صورة للعالم تتسم بالموضوعية، حتى يتسنى لنا تخمين معقول لأسرار العالم الغامضة واكتشافها.

أحيا فكرة مسرح «الفرجة» الذي استقى أصوله من تقاليد عرض الساحة الشعبي، وضع الممثل البهلوان كمضاد لطبيعة فن الممثل السيكولوجي. ورفع شعار «موت السيكولوجية».

يرى أن العمل الجماعي يهيئ الفرصة لتنافر المبدعين، ولهذا قد حرص ماير خولد على عملية تناغم العناصر الثلاثة الأساسية في العملية المسرحية، لأن المبدعين كل واحد يحاول أن يشد إلى طرفه بصورة تلقائية طبيعية الأطراف الأخرى، ولكنه وجد أنه يمكن دمج المؤلف والمخرج والممثل، ويعتقد أن هذه العناصر الثلاثة هم الذين يؤلفون عماد المسرح.، وهم القادرون على الاندماج ولكن بشرط لابد منه هو أن يعملوا بالطريقة التي عمل بها مسرح الأستوديو في بروفات (Der Tode des Tintagiles) موت (تنتاجيل) وبالتالي فهو يرى أن أعمدة المسرح الأربع تتمثل في: المؤلف، المخرج، الممثل، المتفرج. هذا هو المسرح الشرطي والممثل يكشف بحرية عن نفسه أمام الجمهور، وذلك بعد أن يستوعب في ذاته إبداع المخرج المستوعب بدوره لإبداع المؤلف.

يرى ماير خولد أن من مزايا التكنيك الشرطي أنه وحده القادر على أن يستقبل في نطاقه ربرتوارا واسعا، وباقة المسرحيات الدرامية المتنوعة التي يقذف بها الأدب الدرامي المعاصر على خشبة المسرح.

وبفضل أساليب التكنيك الشرطية، تتحطم الماكينة المسرحية المعقدة، وتبلغ العروض حدا من البساطة يسمح للممثل بالخروج إلى الساحة، ليؤدي مؤلفات فنه دون أن يربط نفسه بالديكورات والإكسسوار، وبكل ما هو عرضي وخارجي، ويعطيه فراغا ذا أبعاد ثلاثة، ويضع في خدمته البلاستيكية النحتية الطبيعية.

يستطيع الممثل أن يخلق بنفسه قطع الديكور، فبالاستخدام المنضبط للحركة والإيماءة يحول الممثل الأرض إلى بحر، أو مائدة إلى كرسي اعتراف، أو قطعة حديد إلى كائن حي. وإلغاء الموسيقى الحية أو المسجلة، المسرح الفقير هو تخليص المسرح من كل ما ليس جوهريا فيه.

وأهم توصية يتوجه بها إلى مخرج المسرح الشرطي، هي أن يجعل مهمته توجيه الممثل فقط، وليس إدارته، أي أنه يصبح مجرد جسر يصل روح المؤلف بروح الممثلين. وللمخرج الشرطي أن يتحرر هو الآخر أيضا من المؤلف، كما عتق الممثل من سلطته.

والمسرح الشرطي لا يبحث عن التنوع في الميزانسين (التشكيل الحركي)، كما يحدث في المسرح الطبيعي دائما، حيث إن ثراء المساحات التخطيطية يخلق شريط صور سريعة التبدل.

ويطمح المسرح الشرطي إلى التمكن من رشاقة الخط، وتكوين المجموعات، وتلوين الأزياء. وهو بسكونه يعطي حركة أكبر ألف مرة من المسرح الطبيعي. إن الحركة على خشبة المسرح لا تفهم بالمعنى الحرفي للحركة، بل بتوزيع الخطوط والألوان، وبالرشاقة والمهارة التي تتقاطع بها هذه الخطوط والألوان وتتماوج.

الطريقة الشرطية أخيرا، تفترض في المسرح وجود خالق رابع. فالمسرح الشرطي يخلق عرضا يضطر فيه المتفرج لأن يكمل إبداعيا رسم التلميحات التي تقدمها خشبة المسرح.

لقد كان هذا هو المسرح الذي يحلم به مايرخولد وأخيرا قد تحقق حلم ماير خولد في شرطية المسرح في مسرح الألماني برتولت بريشت B.Brecht (1898 - 1956) الملحمي تنظيرا وتطبيقا في عناصره المختلفة بدءا من أداء الممثلين وصعودا إلى الديكور والإضاءة والأوركسترا والغناء وانتهاء بالنص. والجدير بالذكر أن بريشت لم يستخدم مصطلح الشرطية بشكل صريح، لكنه حقق في مسرحه خلاصة تجمع بين الواقعية والشرطية في العرض.

ورغم كل المناقشات المطولة التي دارت حول مسألة الشرطية في المسرح، ورغم رفض البعض لهذا المسرح واتهام أصحابه بالشكلية إلا أنهم استطاعوا تحقيق انتصارات مستقبلية لايمكن إغفالها، وصدقت نبوءاتهم، وأكبر دليل على ذلك هو انشغال العالم اليوم بوسائل التعبير الجديدة، ولم يجدوا طريقا سوى المسرح الشرطي، وإن أطلقوا عليه مسميات مختلفة، منها الفقير أو الجوال أو التجريبي، أو الحقيبة. إن هذا كله لم يكن جديدا على المسرح، وقد استلهمه ماير خولد من قبل مباشرة من التقاليد الإغريقية القديمة ومزجها بتقاليد المسرح الشرقي الذي ترك بصمات واضحة لا يمكن إنكارها على المسرح الغربي، بل والمسرح العالمي (44).

كما يدين المسرح الطليعي في أوروبا تحديدا بإنجازاته على الصعيد البصري إلى المسرح الشرطي. بل إن صيحة لغة الجسد التي تملأ الفضاء المسرحي، هذه الأيام، ما هي إلا تناسل لأفكار وتجارب ماير خولد، أو إعادة إنتاج لها. فهي - لغة الجسد - في أبسط تعريف لها إزالة الكلام كخطاب مسرحي، واستبداله بلغة الحركة وكل حركة على خشبة المسرح، تتخذ من جسد الممثل منطلقا. (45).

الهوامش:

1- فيسفولد مايرخولد في الفن المسرحي، ترجمة شريف شاكر، ج1، دار الفارابي، بيروت،1979، ص 1 –6

2– Manfred Brauneck, Theater im 20 Jahrhundert, ro,ro,ro, Hamburg, 1982 Wsewolod E. Meyerhold . Das bedingte Theater (1906), S. 245

3- Christoph Trilse - Klaus Hammer- Rolf Kabel, Theater Lexikon, Henschelverlg Kunst und Gesellschaft, Berlin 1978,. S. 368.

4- ولد يوجينيو باربا سنة 1936 في برينديس، وتربى في القرية المجاورة لبلدته «جاليبولي» تغير موقف عائلته الاجتماعي والاقتصادي، بعد أن فقد والده الضابط العسكري في الحرب. بعد أن أكمل دراسته في أكاديمية نابليز العسكرية سنة 1954، تحول عن المجال الذي كان يسير فيه والده. وذهب في سنة 1960 إلى النرويج للحصول على درجة علمية في الأدب الفرنسي والنرويجي، وفي تاريخ الدين في جامعة أوسلو. في سنة 1961 ذهب إلى وارسو (بولندا) لدراسة الإخراج المسرحي في معهد الدولة، وبعدها بسنة واحدة انضم إلى جيرزي جروتوفسكي الذي كان في ذلك الوقت مديرا لمسرح رزيدو 13 بأوبول. ظل باربا مع جروتوفسكي ثلاث سنوات، ثم سافر إلى الهند حيث كان لقاؤه الأول مع مسرح كاثاكالي (Kathakali) بعد أن فشل في الحصول على وظيفة مخرج في إحدى مسارح الدولة ببولندا لأنه أجنبي، كون لنفسه فرقة مسرحية من الشباب الذين لم يتمكنوا من الالتحاق بمعهد المسرح في أوسلو. أطلق على فرقته اسم «فرقة مسرح أودين المسرحية Odin في أكتوبر سنة 1964 كانت تتم تدريباتهم في الأماكن العامة، حيث لم يكن لهم مكان مخصص يتدربون فيه. كان أول عرض لهذه الفرقة مسرحية «اورنتيو فيليرن» للمؤلف النرويجي جينز بيرنيب. عرض أعماله في النرويج والسويد، فنلندا والدانمارك. أسلوبه يعتمد على الارتجال الفوري ويستمد أنماطه من البلدان التي تزورها فرقته ويعرض في الطريق العام.

5- صاحب هذا الاتجاه هو جيورج الثاني ،دوق مقاطعة ساكس مييننجن (1826 - 1914)، هو الذي شجع وأعاد تأسيس مسرح مقاطعة ميننجن الألماني، وصاحب أول مدرسة إخراجية بالمفهوم العلمي. كان يتخذ المنهج الطبيعي في معالجاته الإخراجية، وكان له تأثير كبير على أساليب الإخراج المعاصرة له.

6- فسيفولود ماير خولد، في الفن المسرحي، ترجمة شريف شاكر، ج1، دار الفارابي، بيروت، 1979 - ص44-46.

7- كاترين بليز ايتون، مسرح ماير خولد وبريخت، مقدمة د. نديم معلا، ترجمة فايز قزق، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1997، ص70.

8- انظر سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979، ص227-232، وفسيفولود ماير خولد، مرجع سابق، ص8

9- فسيفولود ماير خولد، مرجع سابق، ص 11-12

10- إن كلمة الشرطية هي الترجمة العربية لكلمة (Ouslovno) الروسية التي تعني الظروف والشرط العام، ومنها تعبير Ouslovno الذي يعني المسرح الشرطي، في حين أن التعبير المستخدم في الغرب لوصف هذا الأسلوب المسرحي الذي ظهر في روسيا في بداية القرن العشرين هو مسرح الأعراف، أو المسرح المسرحي.

11ـ كاترين بليزايتون، مرجع سابق، ص8.7

12ـ كير إيلام، سيميولوجيا المسرح والدراما، عرض نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، المسرح واتجاهاته وقضاياه، المجلد الثاني، العدد الثالث، أبريل ـ مايو ـ يونيو، 1982، ص248.

13ـ فسيفولود ماير خولد، مرجع سابق، ص52.

14ـ يبدو أنه كان هناك خلط في تلك الفترة بين مفهوم الواقعية والطبيعية.

15ـ فسيفولود ماير خولد، مرجع سابق، ص57.56

16ـ المرجع السابق، ص67.62

17ـ المرجع السابق، ص62ـ63

18ـ سعد اردش، مرجع سابق، ص117

19ـ المرجع السابق، ص105.99

20ـ انظر، د. فؤاد زكريا، ريتشارد فاجنر، المكتبة الثقافية، دار القلم، الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1965، ص103ـ 117، وانظر، فسيفولود ماير خولد، مرجع سابق، ص76.

21ـ اردش، مرجع سابق، ص118ـ 119

22ـ الكسى بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، ترجمة شريف شاكر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976، ص22.

23ـ مانفريد براونيك، مرجع سابق، ص246

24ـ فسيفولود ماير خولد، مرجع سابق، ص121ـ122

25ـ ما نفريد براونيك، مرجع سابق، ص316ـ317، وفسيفولود ماير خولد، مرجع سابق، ص86

26ـ فسيفولود ماير خولد، مرجع سابق، ص48

27ـ المرجع السابق، ص123

28ـ هذه العناصر ظهرت في أسلوب بريشت بعد ذلك.

29ـ انظر مانفريد براونيك، مرجع سابق، ص247، وفسيفولود ماير خولد، مرجع سابق، ص87

30ـ كاترين بليزايتون، مرجع سابق، ص95

31ـ المرجع السابق، ص98.96

32ـ المرجع السابق، ص101

33ـ فسيفولود ماير خولد، مرجع سابق، ص80

34ـ انظر اردش، ص231، وكاترين، ص70

35ـ فسيفولود ماير خولد، مرجع سابق، ص74

36ـ المرجع السابق، ص85ـ86

37ـ نسبة إلى أبولو

38ـ فسيفولود ماير خولد، مرجع سابق، ص52.49

39ـ كاترين بليزايتون، مرجع سابق، ص81ـ82

40ـ المرجع السابق، ص102ـ 103

41ـ فسيفولود ماير خولد، مرجع سابق، ص33ـ36

42ـ هذه الرسائل ظهرت في مسرح بريشت الملحمي ولا يعنينا في هذا البحث كيف ومتى شاهد بريشت هذه التجارب، وكيف تأثر بها، لأنه ليس بحثنا هنا، ولكن هذه الوسائل ظهرت عند بريشت بوضوح بعد ذلك، وليس بريشت فحسب وإنما عند طابور طويل من المسرحيين، عبورا جروتوفسكي وانتهاء بالمخرج الإيطالي المعروف يوجينو باربا.

43ـ فسيفولود ماير خولد، مرجع سابق، ص80

44ـ تمارا سورينا، ستانيسلافسكى بريشت، ترجمة ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق 1994، ص285.

45ـ أنظر مقدمة، مسرح ماير خولد وبريخت، بقلم د. نديم معلا، كاترين بليزايتون، مرجع سابق، 8

المسرح والسرديات

«مصطلحات سردية في التنظيرت المسرحية»

• د. يونس لوليدي
المغرب

يلتقي المسرح بالرواية في عدد من المصطلحات والمفاهيم التي منها ما هو نابع من العملية الإبداعية نفسها أو من طبيعة الجنس نفسه مثل: Intrigue (حبكة)، Noeud (عقدة)، Denouement (حل)، Exposition (عرض)، Dialogue (حوار)، Mono-logue (حوار داخلي)، Narrateur (سارد)، Narration (سرد)، Recit (حكي)، Personnage (شخصية)، Espace (فضاء). ومنها ما هو قادم إلى المسرح والرواية انطلاقا من مناهج وعلوم تسعى إلى تفكيك العمل وإعادة تركيبه، أو تعتبر أن كل ما يصدر عن هذا العمل هو إشارات وعلامات، مثل: Actant (عامل)، Ac-tantiel (عاملي)، Icone (إيقونة)، Referent (مرجع)، Focalisation (تبئير)، Point de vue (وجهة نظر)، Pause (وقف) Scene (مشهد)، se-quence (مقطع).

وبغض النظر عن أسبقية المسرح على الرواية تاريخيا، وعن السؤال الذي قد يبدو للبعض أنه من الضروري طرحه، وهو: إذا كان المسرح سابقا تاريخيا على الرواية، فهل معنى ذلك أن الرواية قد أخذت مفاهيمها ومصطلحاتها عنه؟ فإنني سأنطلق من فكرتين أساسيتين هما:

الأولى: وهي أن الأصل الشرعي (L'origine legitime)، والجذر المشترك لكل من المسرح والرواية هو الملحمة. فإذا كانت الملحمة، من جهة، قد تفككت وتجزأت إلى أساطير، وعن هذه الأساطير نشأ المسرح، فإنها، من جهة أخرى، قد تشذرت إلى أنواع حكائية مختلفة، كالحكاية الخرافية Le conte merveilleux، والحكاية الشعبية Le conte populaire والحكاية التاريخية الناقصة أو المحرفة La legende، حيث سار السرد الشعري، سردا نثريا، وظل النفس الملحمي Le souffle epique محافظا على وجوده إلى أن تبلورت الرواية شكلا سرديا قائما بذاته.

بل إن ميخائيل باختين يذهب أبعد من هذا ليرى أن الرواية قد وجدت، حين انشطر عن السرد الملحمي - الذي يقدم صورة ثابتة عن شكل العلاقات بالماضي - شكل آخر من السرد يظهر الإنسان في مستقبله المحتمل. وبهذا المعنى، فإذا كانت «الإلياذة» ملحمة، فإن «الأوديسيا» كانت شبيهة بالرواية(1).

ثانيا: إن استفادة الرواية والمسرح من المناهج المعاصرة، يكاد يكون متزامنا، فكلما ظهر منهج جديد، إلا وحاول المسرح والرواية الاستفادة منه ومن أدواته وميكانيزماته، في دراسة النص فيما يتعلق بالرواية، ودراسة النص والعرض، فيما يتعلق بالمسرح.

وبذلك يصبح السؤال المهم في نظري، هو: إلى أي حد يمكن للمسرح والرواية أن يفيد أحدهما الآخر؟ وإذا ما نجحنا في تطبيق منهج معين على أحدهما، فإلى أي حد يمكن أن ننجح في تطبيقه على الآخر؟

وسأحاول الحديث عن مصطلحات توظف في الرواية وهي ذات مصدر درامي، وعن مصطلحات توظف في المسرح وهي ذات مصدر سردي:

1 - مصطلحات سردية ذات مصدر درامي:

توظف الرواية مجموعة من التقنيات ذات المصدر الدرامي، لعل أبرزها: الحوار (Dialogue)، والحوار الداخلي (Le Monologue)، والمشهد (Le scene).

أ- الحوار Dialogue: إن ما يميز النص المسرحي هو أن المؤلف المسرحي لا يتوفر على الخطاب الوصفي، ولا على الخطاب التعليمي (Discours commentatif) الذي يتوفر عليه الروائي.

وبذلك فإن المؤلف الدرامي لا يعبر إلا من خلال خطاب شخصياته، ولا يصل هذا الخطاب إلى الجمهور إلا بواسطة صوت الممثل(2). وبذلك تبتعد المسافة بين المؤلف المسرحي وبين المتلقي. هذا الخطاب هو الحوار.

ويتميز الحوار المسرحي بمجموعة

من الخصائص، منها ما يوجد بينه وبين الكلام العادي، ومنها ما يميزه عنه. فالحوار المسرحي، تماما، كالكلام العادي يحقق وظيفة التعبير ووظيفة التواصل، ووظيفة الإقناع. إذ أن الحوار يسمح بالتعبير عن التجارب وعن مختلف الحالات النفسية التي تعيشها الشخصية التي تتحدث. وبذلك فدور الحوار هو نفس دور الكلمة في الحياة اليومية. إذ تصلح الكلمة لكل واحد منا لكي يعبر عن نفسه، ولكي يوصل إلى الآخرين ما يسجله ذكاؤه. وهكذا «فمجال الكلمة شاسع. بما أنه يمس كل الذكاء، وكل ما يمكن للإنسان أن يفهمه ويعبر عنه»(3).

لكن الحوار المسرحي يتميز عن الكلام العادي بطابعه الصدامي (Ag-onistique)، فهو موجز، وحاد، وقوي مما يحقق له وقعا على الشخصية التي تدخل في صراع معها فالأحاسيس والأفكار العميقة لا تكشف عنها الحوارات بقدر ما يكشف عنها اصطدام الحوارات.

كما أن الحوار الدرامي يتميز عن الكلام العادي بوظيفته المزدوجة: فكل حوار مسرحي مهما كان تافها، هو بالضرورة موجه في الوقت نفسه إلى الشخصية المخاطبة وإلى الجمهور. وبذلك حين نبحث عن الوقع الذي خلفه هذا الحوار المسرحي، نبحث عنه لدى الشخصية، ولدى الجمهور.

وعندما نريد دراسة خطاب الشخصيات المسرحية، فإنه ينبغي أن نراعي عنصرين أساسيين هما:

● العنصر الأول: ظروف وشروط تلفظ هذا الخطاب. هذه الظروف التي تشكل قوته أو ضعفه.

● العنصر الثاني: علاقة هذا الخطاب بالإشارات الموازية له. هذه الإشارات التي قد تعوضه، أو قد تحد من أثره(4).

ولعل هذا هو الذي جعل Pierre larthomas يؤكد أنه سيكون من الخطأ الاعتقاد بأن الحوار المسرحي يتكون من الكلام فقط، وإنما يتكون من ثلاثية هي: الكلام، والحركة، والصمت، (Parole - geste - si-lence) وتتشكل هذه الثلاثية في تركيبات متنوعة(5).

كما أن التعبير اللساني في المسرح هو بنية من العلامات، التي لا تتكون فقط من علامات الخطاب، ولكن أيضا من علامات أخرى. فالخطاب المسرحي مثلا، الذي ينبغي أن يكون علامة عن الوضعية الاجتماعية الشخصية، يكون مصحوبا بحركات وإشارات الممثل، وتكمله علامات أخرى - تعبر هي بدورها عن هذه الوضعية الاجتماعية - مثل الملابس والديكور(6).

أما عندما نتحدث عن الحوار في الرواية، فإنه يتم عادة إدراجه تحت تسمية أكبر منه، هي كلام الشخصيات (Parole des person-nages). ويتم توظيف كلام الشخصيات في الرواية حسب طريقتين مختلفتين هما:

● طريقة الإظهار Mode de Montrer: يبدو فيها كلام الشخصيات وكأنه يقدم بدون

وسيط، وأنه ينقل «كما هو» على شكل حوار أو حوار داخلي. وبذلك يسيطر الأسلوب المباشر Le style direct.

● وطريقة الحكي Mode de Ra-conter: وفيها ينقل كلام الشخصيات بواسطة خطاب السارد. وهكذا سيكون لدينا «الكلام المحكي» (Le parole narrativee) أو الكلام المنقول (La parole transposee). وبذلك يسود الأسلوب غير المباشر، Le style indirect(7).

كما أنه عندما نتحدث عن الحوار في الرواية، يتم التمييز بين نوعين من الخطاب: أحدهما خطاب «خارجي» منطوق Discours exterieur pro-nonce، والآخر خطاب «داخلي» غير منطوق Discours interieur non pronoce، يجعلنا نستقر داخل حميمية الشخصية، ونحاول أن نتلمس أدق تحركات حياتها النفسية: إنه الحوار الداخلي Le Monologue.

ويرى Pierre-Louis Rey(8) أن ما يمكن أن تسميه حوارا في الرواية، هو ذلك الحكي الطويل الذي تحكيه شخصية ما إلى شخصية داخل العمل الروائي. كما أن الحوار يؤدي وظيفته داخل هذا العمل إذا ما تم الحفاظ على «وهم» المخاطب الذي يتوجه إلى شخصية ما.. لأن غياب المخاطب يؤدي إلى غياب المخاطب الذي يصبح مجرد قناع شفاف للروائي نفسه. وإذا كان الحوار هو الأداة الرئيسية في المسرح فإنه في الرواية يصبح عند البعض من أمثال Maurice Blanchot تعبيرا عن الكسل والروتين «فالشخصيات تتكلم من أجل وضع بياضات على الصفحة، وتقليدا للحياة حيث لا يوجد حكي، ولكن توجد محادثات.. لذلك ينبغي من حين إلى آخر إعطاء الكلمة للناس، فالاتصال المباشر هو اقتصاد وراحة (بالنسبة إلى المؤلف أكثر من القارئ)(9) وهكذا يصبح الحوار في الرواية عيبا ونقطة ضعف.

ب - المونولوج: Le Monologue

يعرف Jacques scherer المونولوج في المسرح قائلا: «مقطع تنطقه شخصية وحيدة، أو تعتقد أنها وحيدة، أو شخصية يسمعها الآخرون، لكنها لا تخشى أن يسمعوها»(10).

وهو بذلك يميزه عن المناجاة ((l'aparte التي هي «مقطع قصير تنطقه شخصية ما، ترغب في ألا يسمعها مخاطبوها.

ويمكن للمونولوج أن يلعب عدة وظائف في المسرح، بعضها هو شريك فيه مع أشكال مسرحية أخرى، وبعضها الآخر خاص به. من بين هذه الوظائف أنه يعرف المتفرج بعنصر من عناصر الحدث، أو بمشاعر الشخصية، كما هو الحال في مونولوج العرض (Monologue d'exposition)، حينما تدخل شخصية ما إلى خشبة المسرح في بداية المسرحية لتحمل إلى الجمهور بعض المعلومات.

كما أن المونولوج يسمح بتحليل الحالة النفسية لشخصية ما، بل ويسمح بالتعبير الغنائي لإحساس ما، (l'expression lyrique d'un

sentiment). إذ أن المونولوج لا يسمح فقط للمؤلف بأن يعرض أحاسيس بطله - الشيء الذي يحققه له أي حوار آخر - وإنما يسمح له أيضا بأن يغني هذه الأحاسيس. ذلك الغناء الذي ليس مجانيا وإنما هو تحليل وتفكير، بل قد يؤدي إلى حل أو اتخاذ قرار، مما يسمح للمونولوج بأن يكون عنصرا من عناصر الحبكة.

ويمكن تقسيم المونولوج حسب الوظيفة الدراماتورجية إلى:

أ - مونولوج تقني (Monologue technique): أو ما يمكن أن نصطلح عليه بالحكي ((Recif: وهو عرض من طرف إحدى الشخصيات لأحداث ماضية أو لأحداث لا يمكن عرضها مباشرة.

ب - مونولوج غنائي (Monologue lyrique): وهي لحظة تفكير، ولحظة شاعرية تترك فيها الشخصية نفسها على سجيتها، وتفصح عن خباياها.

ج - مونولوج التفكير أو القرار (Monologue de reflexion ou de decision): عندما تجد الشخصية نفسها أمام اختيار صعب، فإنها تعرض أمام نفسها الحجج والحجج المضادة.

ويمكن أن نضيف حسب الشكل الأدبي مونولوجا آخر هو المونولوج الداخلي (Monologue interieur) وهو الذي نجده في الرواية، حيث إن الشخصية تقدم في اضطراب، وعدم ترتيب، وإخلال بالمنطق، وعدم اكتراث بالرقابة، شذرات من أفكارها وأحاسيسها، فتسيطر بذلك الفوضى الفكرية والعاطفية على كلامها(11).

وقد يحاول المونولوج أحيانا أن يتخفى في زي حوار من أجل أن يكتسب وظيفة التواصل التي هو محروم منها أصلا بسبب طبيعته. وهكذا فقد تلجأ شخصية ما، لفك عزلتها، إلى مناجاة شيء ما، أو شخصية غائبة، أو الله، على شكل صلاة أو دعاء، أو قد تنقسم نفسية الشخصية ذاتها إلى قسمين متعارضين، يدخل كل قسم في حوار مع القسم الآخر.

وهذا ما عبر عنه J.Piaget بقوله: «إن المتحدث الوحيد، يتوجه أحيانا إلى مخاطبين متخيلين»(12).

أما إذا انتقلنا إلى الحديث عن المونولوج في الرواية، فإنه قد يتجلى في صورتين مختلفتين هما:

● الصورة الأولى: من المفروض أن الشخصية تتحدث بصوت مرتفع. في هذه الحالة يلتقي العرف الروائي بالعرف المسرحي الذي يقبل أن تكشف شخصية ما لنفسها (وإن كانت في حقيقة الأمر تكشف للجمهور) عن أفكارها وأحاسيسها، إلى درجة أنه قد لا نميز بين مونولوج في نص مسرحي وآخر في نص روائي. إلا أن متطلب الواقعية الذي يظهر بشكل أقوى عند قارئ الرواية يسهل عليه قبول هذا الموقف المصطنع.. لأن المونولوج في نهاية الأمر هو موقف مصطنع، بما أنه عادة لا يحدث المرء نفسه بصوت مرتفع إلا إذا وجد نفسه في وحدة قاتلة.

● الصورة الثانية: الشخصية لا تعبر عن أفكارها بصوت مرتفع. وفي هذه الحالة يفترض عرف آخر يدخل في نسيج الجنس الروائي، وهو قدرة الروائي، ليس فقط على وصف الشخصية الوحيدة المعزولة، وإنما على أن يلج أيضا أفكارها وأحاسيسها(13).

إن «المونولوج الداخلي» لغة أعماق الفكر التي تخلط بين الذكريات والأحلام والأحاسيس والمشاريع. إنه يقدم لنا حاضر البطل المشوب بأحلام وخيالات حرة، تكون بمثابة الإطلالة على المستقبل(14). وهكذا فإذا كان أهم ما يميز المونولوج في المسرح هو أنه غير محتمل (invraisemblable)، فإنه يصبح في الرواية محتملا.

ج ـ المشهد: La scene لقد عرف مصطلح المشهد طيلة تاريخه عدة معان: فقد كان يعني الديكور، ثم ساحة اللعب ثم مكان الحدث، ثم المقطع الزمني داخل الفصل (Acte).

وما يهمنا هنا هو المشهد في إطار الوحدة الزمنية للفصل. فمتطلبات المشاهد تفرض أن لا يأخذ من الحدث إلا اللحظات الأساسية، بما أن العرض لا يمكنه أن يتعدى عددا معينا من الساعات خوفا من أن يحس الجمهور بالملل، وخوفا من اختلال إيقاع المسرحية. وبذلك فإن تقسيم الحدث إلى فصول ومشاهد، يسمح بأن لا نقدم إلا اللحظات الحاسمة، وأن نتصرف في الزمن.

وتتلاحق المشاهد عادة داخل الفصل دون انقطاع، وإن كان المسرح في القرن العشرين قد عرف اختلالا في التتابع الزمني للفصل. وإذا كان تقسيم المسرحية إلى فصول، تمليه الإكراهات الزمنية، فإن تقسيم الفصل إلى مشاهد، يبدو أنه من دون حوافز وإكراهات. فكل مشهد جديد يتحدد غالبا بدخول أو خروج إحدى الشخصيات. ويقيس السميولوجيون حاليا مؤشر الحركية (L'indice de Mobilite). فهذا Salomon Marcus يحدد هذا المؤشر قائلا: «إنه العلاقة بين عدد مرات دخول وخروج الشخصية المعينة والعدد الإجمالي للمشاهد»(15).

ولقد أحس Corneille بأن إكراهات الزمان والمكان هاته، ودخول الشخصيات وخروجها، من بين أهم النقط التي تميز المسرح عن الرواية. فقد قال في «خطابه الثاني» (Le deuxieme discours) «إننا في المسرح محرجون بإكراهات المكان والزمان ومضايقات العرض التي تمنعنا من عرض كثير من الشخصيات في الوقت نفسه، خوفا من أن تضل بعضها من دون فعل، أو تخلق اضطرابا في أفعال الآخرين. أما الرواية فليس لها أي من هذه الإكراهات، فهي تعطي للأحداث التي تصفها كل الوقت الذي يتطلبه وقوعها: إنها تموضع الشخصيات التي تتكلم، أو تفعل، أو تحلم، في غرفة، في غابة، في مساحة عمومية، حسب ما يفيد فعلهم الخاص.. إنها تمتلك من أجل ذلك قصرا بأكمله أو مدينة بأكملها، أو مملكة بأكملها، أو كل الأرض، حيث

تجعلهم يتفسحون. وإذا ما جعلت فعلا ما يحدث أو يحكي أمام ثلاثين شخصا، فإنه يمكنها أن تصف أحاسيسهم المختلفة الواحد تلو الآخر»(16).

أما الحديث عن المشهد (Scene) في الرواية فيفترض الحديث عن سرعة السرد (La vitesse de narra-tion) إذ أن المشهد هنا عنصر من الرباعي الذي يحدد مدى سرعة السرد في رواية ما. هذه السرعة التي تنطلق من الوقف (Pause) لتصل إلى الحذف (Ellipse) مرورا بالمشهد (Scene) والخلاصة (Sommaire) أو (Resume).

ففي الوقف، يتوقف الكاتب عن الحكي ليصف أو يعلق. أما في الحذف، فإنه يسكت، هناك إذن بياض (Blanc) يؤشر على مرور الزمن، حيث يقرر الكاتب أن يتركه يمر في صمت. وتأخذ الخلاصة أبعادا زمنية ونصية مختلفة، كأن نتحدث في ثلاث صفحات عن خمس عشرة سنة، أو في عشر صفحات عن ستة أشهر. أما بالنسبة إلى المشهد، فيمكن أن نتحدث عن ثلاث ساعات في عشر صفحات أو مائة(17).

وهكذا إذا كانت الخلاصة تتدرج تحت طريقة الحكي (Mode de ra-conter)، وهي بذلك تنحو نحو الإيجاز وقلة العرض، فإن المشهد يندرج تحت طريق الإظهار (Mode de Montrer)، وبذلك يبدو وكأنه يدور أمام أعيننا، ونعتني أكثر فأكثر بالتفاصيل. وطريقة الإظهار هاته التي هي «عرض للصور»، والتي توهم برؤية الحدث، تحقق إحساسا بأن زمن الحكي، يعادل زمن الحكاية.

إن المحاكاة في الرواية تقوم على وسيلتين إحداهما مباشرة، أي أن الأحداث تجري أمام أعيننا ويقوم بها ممثلون، وأخراها سردية، أي أن وصول الأحداث إلينا يتطلب وسيطا هو السارد.

وقد ركز Henry James على هذا التمييز وعمقه أثناء تحليله للرواية، ثم ركز عليه Percy Lubbock وعدد من النقاد الأنجلو سكسونيين الذين تحدثوا عن الحكي المشهدي Le recit scenique وكثيرا ما كان Henry James يطالب الروائيين قائلا: Dra-matisez, Dramatisez(18).

بمعنى «اكتبوا مشاهد»، مما سيحقق لحظات درامية للرواية، بما أن المشهد يحقق للرواية «ميزة العرض» Le caractere represen-tatif، وتكون هذه الميزة مسايرة للخط الدرامي. وبذلك يحقق المشهد للرواية من الغنى في الأحداث والشخصيات والأحاسيس والأفكار، ما لا يحققه المشهد للمسرحية.

2- مصطلحات مسرحية ذات مصدر سردي:

توظف التنظيرات المسرحية مجموعة من المصطلحات ذات المصدر السردي، لعل أبرزها: السارد (Le narrateur)، والحكي (le recit)، والحكاية (la fable).

أ- الحكاية fable لقد تبنى Todo-rov مصطلح Histoire، وتحدث Claude Bremond عن مصطلح Re-cit، أما في المسرح فيوظف مصطلح

fable، وإن كانت كل هذه المصطلحات تحيل على عالم محكي، مع العلم أن Gerard Genette قد يحيل على الوسائل التقنية التي ينقل بواسطتها هذا العالم المحكي.

وإذا عدنا إلى أرسطو وجدناه في كتابه «فن الشعر» يقر بأن هناك أربعة أقسام مشتركة بين التراجيديا والملحمة. هذه الأقسام هي الحكاية، والشخصيات، والخطاب، والفكرة. وتحتل الحكاية مكانة متميزة في كل من المسرح والرواية، إلى درجة أن أرسطو رأى أن الحكاية هي غاية التراجيديا، بل هي «مبدأها وروحها»، وإلى درجة أن الرواية نظر إليها دائما على أنها Une Histoire (Story). فمصطلح Histoire في الرواية يقابل ما كان يسميه أرسطو Fable في الملحمة والتراجيديا.

والحكاية في حالتها الأولية هي سلسلة من الأحداث تبدو للوهلة الأولى مستقلة، لكن السارد يوجد بينها روابط منطقية، تكمن في الغالب في السببية. وبذلك تصبح هذه الخطاطة السردية (Schema narrat-if) حبكة. ويجب الجمع بين هذه الخلايا المتنوعة لكي يصبح الحكي منسجما، ومن أجل ذلك نحتاج إلى مبدأ وحدة عام يضمن تطورها، وحركيتها ويعطيها اتجاهها، إنه الحدث L'action.

وهكذا فالروائي لا يقوم فقط بالجمع بين هذه الحلقات، بل يحرك الشخصيات، ويصف إطارها الفضائي ويصف الزمان الذي يجري فيه الحكي(١٩).

أما فيما يتعلق بالمسرح، فالنص المسرحي يتكون من ثلاثة مستويات للتنظيم: المستوى الأول: الحكاية، والمستوى الثاني: الحدث، والمستوى الثالث: الحبكة.

فالحكاية تتكون من أحداث وأفعال في علاقة مع الأدوار المسندة إلى الشخصيات. ودراسة الحكاية الدرامية تقتضي نحوا سرديا (grammaire narrative). وفي هذا المستوى من التحليل لا تختلف الوحدة الدرامية، عن أي وحدة من نوع سردي - كالرواية أو الخرافة - فيتساوى بذلك الحكي والعرض. وما من شك في أنه عندما نبحث عن حكاية مسرحية ما، فإننا نقوم بعكس العمل الذي قام به المؤلف الدرامي، حيث نعزل المادة السردية الأصلية، ونبعدها عن كل اشتغال دراماتورجي وبذلك تكون الحكاية في المسرح هي الموضعة الكرونولوجية والمنطقية للأحداث التي تشكل هيكل العرض.

إلا أنه على عكس الحكاية في الرواية، فإن الحكاية في المسرح تصلنا في «حالة سيئة جدا» كما يقول Richard Monod (20). بما أنها تقدم لنا بواسطة كلام وحركات الشخصيات، التي يقدمها الممثلون، مما يعني ضرورة إعادة بناء النص الدرامي وفق نظام سردي مخالف.

وإذا كان برتولت برشيت يؤكد أن «الحكاية هي قلب العرض المسرحي، وكل شيء رهين بها لأنها تضم كل المعلومات والحوافز التي تثير إعجاب الجمهور»(21) فإننا بدأنا نلاحظ أن بعض الدراماتورجيات المعاصرة

تبتعد شيئا فشيئا عن الحدث، وعن البعد السردي للنص المسرحي، منفلتة من أية «حكاية»، مقدمة فرجات قائمة على صور مكررة أو مجزأة.

ب - السارد Le narrateur إن الكاتب الروائي هو ذلك الكائن من لحم ودم الموجود في عالمنا أو الذي وجد فيما مضى. أما السارد فهو الذي يبدو أنه يحكي الحكاية داخل الرواية، ولكنه لا يكتسب وجوده إلا من كلمات النص ولا يتشكل وجهه إلا من خلال مجموعة من العلامات المتناثرة هنا وهناك. وإذا كان من المفروض في تحليل الرواية أن لا نخلط بين الروائي وبين السارد، فإنه مع ذلك هناك حالة يلتقي فيها الروائي بالسارد، وبالشخصية الرئيسية، إنها السيرة الذاتية(22).

وقد لا يتحدث السارد قط بصيغة المتكلم، وقد يحرم على نفسه التدخل في السرد، رغم أنه يمتلك حلقاته ويتحكم في مساراته. وتفترض العلاقة بين القارئ والسارد أن ينقاد القارئ لهذا المرشد، وأن يثق به، حتى وإن لم يفصح له عن كل شيء منذ البداية، حتى ولو فرض عليه لعبة التخمينات.

وتحقق تدخلات السارد وظيفتين أساسيتين: وظيفة التسيير، ووظيفة التعليق. كما أن السارد يستطيع أن يكشف للقارئ عن الأشياء التي تنفلت من الشخصية، حيث يسبر أغوار وعيها، وينزع القناع عن لا وعيها.

أما في المسرح فالسارد عادة ما يقصى في المسرح «الدرامي» بما أن الكاتب لا يتحدث أبدا باسمه الشخصي، في حين يعاود الظهور في بعض الأشكال المسرحية، مثل «المسرح الملحمي».

كما أن بعض الأشكال المسرحية الشعبية في إفريقيا وفي الشرق توظف السارد كوسيط بين الجمهور والشخصيات. كما أنه يمكن اعتبار المخرج - بشكل من الأشكال - ساردا، بما أنه يختار وجهة نظر معينة، ويحكي حكاية كموضوع تلفظ(23).

ولا يتدخل السارد في نص المسرحية، إلا أحيانا في الاستهلال (Prologue) أو الخاتمة (L'epi-logue)، أو في الإرشادات المسرحية حين تقال أو يتم إظهارها، وبذلك فالسارد يظهر كشخصية مكلفة بإخبار الشخصيات الأخرى أو بإخبار الجمهور عن طريق الحكي والتعليق المباشر على الأحداث. ويتحقق الحضور الفعلي للسارد عندما لا ترتبط الأحداث المروية ارتباطا عضويا بالمشهد الدرامي، وعندما يتطلب الخطاب عرضا ذهنيا للحدث (Representation men-tale) من طرف الجمهور، وليس عرضا ركحيا حقيقيا لهذا الحدث(24).

وهكذا فحضور السارد في المسرح أقل قوة من حضوره في الرواية. وقدرة السارد على التحكم في دفة الأحداث في المسرحية أضعف من قدرته على ذلك في الرواية.

ت - الحكي Le recit يميز Gerard Genette بين ثلاثة أشياء هي:

● الحكي (Le recit) وهو «الدال،

الملفوظ، الخطاب أو النص السردي نفسه».

● الحكاية (l'histoire): وهي «المدلول أو المضمون السردي».

● السرد (Narration): أي فعل السرد نفسه(25).

أما الحكي في المسرح فإنه يتم في الغالب من طرف شخصية متورطة في الحدث. كما أنه يوجد في الغالب في العرض (l'exposition)، مما يسمح له بأن يلعب دورا مشابها لدور الاسترجاع التفسيري في الرواية (l'analepse explicative)، بما أنه يحكي أحداثا ماضية ضرورية لفهم الموقف الحالي. ولابد أن يراعي هذا الحكي الجانب السيكولوجي، إذ كان Corneille يقول: «أثناء المحكيات ينبغي أن تكون منتبهين إلى الحالة الروحية للذي يتكلم وللذي يستمع»(26).

ولا يسمح الحكي للسارد بأن يخبرنا بالأحداث التي وقعت فقط، ولكن يمكنه أيضا من أن يقدم انطباعاته وأحاسيسه اتجاهها بل وأحيانا وجهة نظره فيها، وهذا ما كان يتطلبه المسرح الملحمي من السارد.

والحكي لا يتعرض للأحداث التي وقعت فقط، ولكن التي وقعت خارج خشبة المسرح.. تلك الأحداث التي لا يمكن أن نراها، أو لا ينبغي أن نراها. لا يمكن أن نراها لصعوبات تقنية تتعلق بتحقيقها على خشبة المسرح، ولا ينبغي أن نراها لأنها عنيفة، وفظيعة (مبارزات، معارك وكوارث) فكما كان يقول Boileau «ما لا ينبغي أن نراه، يعرضه علينا الحكي»(27).

أما Racine فكان يقول: «قواعد المسرح أن لا نسرد إلا الأشياء التي لا يمكن أن تمر على مستوى الحدث»(28). وعندما كان الحكي يتم بموازاة مع حدث يقع بعيدا عن أعين الجمهور، كان هذا الحكي يحمل اسم Teichoscopie، وهو ما يمكن أن نترجمه «برؤية من خلال الجدران».

وهكذا يمكن أن نتحدث عن الحكي بمعناه الضيق في المسرح، عندما تحتكر شخصية ما الكلام لتحمل إلى الشخصيات الأخرى أحداثا لم يعانها سواها. وقد يتداخل أحيانا الحكي بالحدث إلى درجة أنه يصعب وضع حدود بينهما.

وهكذا، لأن الرواية تقترح أكثر مما تظهر، ولأنه ليست لها إكراهات مادية فإنها تسمح - عكس المسرح - للروائي بأن يمارس حرية التخييل وأن يحقق كل أنواع المغامرات. ولأنها منحدرة بشكل أو آخر من الملحمة، فإنها تسمح بالدفع بقدرات الإنسان إلى أقصى الحدود، وتستطيع أن تستكشف كل أبعاد المغامرة. وقد اقتسمت في القرن العشرين هذه القدرة والسلطة مع السينما.. بل إنها أمدتها بالعديد من السيناريوهات التي استثمرتها السينما أحسن استثمار بما أنها - عكس المسرح - لها إمكانيات تغيير الأمكنة، وتنويع صورها.

وإذا كانت الرواية في نهاية الأمر تركز على مخيلة القارئ، فإن المسرح يركز على المشاهدة عند المتفرج.

الهـوامـش

1 - Mikhail Bakhtine: Esthetique et theorie du roman - Gallimard - 1978 - pp - 439 - 474.
2 - Marie - Claude Hubert: Le theatre - Armand Coline - Cursus - 2emė tirage - 1988 - Paris - p7.
3 - Gaston Baty, cite par Henri gouhier, in: l'essence du theatre - (presence et pensee) - nouvelle edition - Aubier - Montaigne - Paris - 1978 - p76.
4 - Aune ubers feld: lire le theatre - editions sociales - 4eme edition - Messidor - Paris - 1982 - p247.
5 - Pierre larthomas: le langage dramatique - (sa nature et ses procedes) - P.U.F nouvelle edition - Paris - 1989 - p260.
6 - Peter Bogatrrev: signes du theatre - poetique N8 - Editions du seuil - 1971 - p523.
7 - Yves reuter: Introduction a l'analyse du roman - Bordas - Paris 1991 - p61.
8 - Pierre - Louis REY: le roman - hachette superieur - Paris - 1992 - p86.
9 - Maurice Blanchot: le livre a venir - coll: Folio - 1986 - pp208 - 209.
10 - Jacques scherer: Dramaturgie classique en france - Paris - nizet - 1966 - p437.
11 - Patrice Pavis: Dictionnaire du theatre - Messidor - Editions sociales - Paris - 1987 - p251.
12 - J.Piaget, cite par Pierre larthomas, in: le langage dramatique - p255.
13 - Pierre - louis REY: le roman - p97.
14 - Michel Raimond: le roman - Armand colin - Cursus - paris - 1989 - p152.
15 - Salomon Marcus, cite par Marie - claude Hubert, in: le theatre - p19.
16 - Corneille, cite par Marie claude Hubert, in: le theatre - p18.
17 - Michel Raimond: Le roman - p145.
18 - Henry James, cite in l'univers du Roman - Par: Roland bourneuf et real ouellet - P.U.F - Paris - 1989 - p58.
19 - Rolan Bourneuf - Real Ouellet - l'univers du roman - p36.
20 - Richard Monod, cite par Jean Pierre Ryngaert, in: Introduction a l;analyse du theatre - Bordas - Paris - 1991 - p50.
21 - Bertolt Brecht: Petit organon pour le theatre - traduction de Jean tailleur - l'arche - travaux 4 - 1963 - p88.
22 - Yves Reuter: Introduction a l'analyse du roman - p37.
23 - Patrice Pavis: dictionnaire du theatre - p260.
24 - Ibid - p260.
25 - Gerard Genette: figures III - le seuil - 1972 - p72.
26 - Corneille, cite par Marie - claude Hubert, in: le theatre - p88.
27 - Boileau, cite par Patrice Pavis, in: le dictionnaire du theatre - p325.
28 - Racine, ibid, p325.

التلقي المسرحي في المسارح التجريبية الحديثة

• سعيد كريمي
المغرب

1 ـ توطئة:

إن القاسم المشترك الذي يجمع بين جل النظريات النقدية والفنية عبر التاريخ هو اهتمامها الكبير بالنص والمؤلف وتهميشها للقارئ / المتفرج رغم أن من أجله تكتب النصوص وتنجز العروض المسرحية، وبدونه لا تكتمل حلقة أي عمل إبداعي.

وقد حقق النقد الأدبي نقلة نوعية من خلال تملصه من سلطة المؤلف وتركيزه على شكل النص مع الشكلانية، وبنيته مع البنيوية وخلخلته مع التفكيكية... وصار من المفروض الانتباه إلى القارئ الذي ظل منسيا، إلا أن ذلك لا يمكن أن يتم إلا بانتفاء المؤلف. يقول رولان بارث R.Barthes «لقد أصبحنا نعلم أن الكتابة لا يمكن أن تنفتح على المستقبل إلا بلقب الأسطورة التي تدعمها، فميلاد القارئ رهين بموت المؤلف»(1). وبالفعل، فإن مهمة المؤلف تنتهي عندما يضع نقطة النهاية لعمله الإبداعي، وهو غير معني بتفسير وتأويل الدلالات التي يطفح بها عمله، بل إن هذه المهمة موكولة أساسا للقارئ، «فالنص لا قيمة له بدون القارئ، ودلالة النص هي التي يحددها القارئ لا النص»(2).

وعليه، فإن فعل القراءة الذي يمارسه القارئ صار ذا أهمية بالغة، إذ إن كل قراءة هي في حد ذاتها إضافة وإغناء لمتن النص المقروء. ولا يمكن في كل الأحوال تجاهل القارئ والاهتمام في المقابل بالسياق التاريخي والسوسيوثقافي الذي

أفرز النص كما هو الحال بالنسبة للماركسية أو غيرها من النظريات الأخرى الأحادية النظرة والتي تركز على جانب وتغفل جوانب أخرى تماشيا مع التصور الإيديولوجي الذي يحكمها. والحال إن الاهتمام يجب أن يخرج من شرنقة إنتاج النص إلى تلقيه «ذلك أن القراءة ليست فقط تلقيا للنصوص ولكنها أيضا تأثير عليها. ورغم طابعها المنفعل، فإنها تتحول إلى مقياس وحكم. والقراءة الفضولية الاستكشافية - القراءة الفعالة - تساوي عملا موازيا للكتابة، وتكتسي نفس أهميتها»(3).

وإذا انتقلنا إلى المسرح، فإننا نجد أن الجمهور منذ البدايات الأولى كان طرفا فاعلا في العمل المسرحي، إذ عليه يتوقف نجاح أو فشل العروض التي كانت تقام آنذاك، فتكون بذلك له كلمة الفصل. والذي يثمن ما نقوله هو أنه على الرغم من كون مسرحية «أوديب ملكا للشاعر الفحل سوفوكل أروع ما خلفه اليونان من آثار مسرحية، فإنها لم تنل الجائزة الأولى في المسابقات الاحتفالية بأعياد ديونيزوس، وإنما فازت بها مسرحية لشاب ناشئ اسمه فيلوكس وهو ابن أخت الشاعر الكبير إشيل»(4). فالجمهور إذن كان يمارس النقد المباشر وإن أدى ذلك إلى التحمل والاعتساف في حق أحد عمالقة المسرح، إذ إن هذه المهمة كان من المفروض أن توكل إلى إخصائيين في هذا المجال حتى يكون التقييم موضوعيا. إلا أن الديمقراطية الأثينية أبت إلا أن يحكم الشعب نفسه بنفسه ويتم الالتجاء إليه ما دام أن المسرح عند اليونان كان يدخل في إطار الشأن العام والثقافة العامة.

وإذا وصلنا إلى أرسطو - الأب الروحي للمسرح - الذي يشكل سلطة نقدية ومرجعية مركزية، فإننا نجده هو الآخر يعطي للمتفرج قدرا من الاهتمام من خلال إشراكه في الحدث المسرحي وتأثره واندماجه مع سيرورة الحكاية المتضمنة في التراجيديا التي يعرفها بكونها: «محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم، بلغة مزدوجة بألوان من التزيين، تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء (..) وتثير الرحمة والخوف، وتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات»(5).

ومن المؤكد أن تطهير النفوس هو المرمى والغاية التي كان يسعى إليها المسرح اليوناني من خلال عرض مجموعة من التراجيديات المتمحورة حول شتى أنواع المعاناة والقسوة الرهيبة التي يعانيها الأبطال، والتي تدفع بالجمهور إلى التعاطف معهم ومقاسمتهم لآلامهم وأحزانهم.. وهذا يعني أن الجمهور هو المستهدف بالدرجة الأولى، مما يجعلنا نقر أن المسرح اليوناني أعطى لمسألة التلقي مكانة خاصة بها.

ومنذ العصر الإليزبيتي الذي تنفس فيه المسرح الصعداء بعد الإجهاز الذي طاله أثناء العصور الوسطى بدأ المسرح يستعيد مكانته شيئا فشيئا عقب الثورة الفرنسية، وانبلاج عصر الأنوار ومعه التجريب الذي شمل كل الميادين العلمية

والتقنية والأدبية والفنية بما في ذلك المسرح. إلا أن إشكالية التلقي المسرحي لم تطرح إلا في الفترة الزمنية المعاصرة، خاصة بعد التطور الكبير الذي عرفته السيمولوجيا وأعمال مدرسة كونسطانس الألمانية، واجتهادات المسرحيين التجريبيين والطليعيين الذين وضعوا اللبنات الأساسية للتلقي المسرحي وقعدوا لهذه العملية.

2ـ نحو مقاربة لإشكالية التلقي المسرحي:

في ظل التهميش الذي مورس على المتلقي بصفة عامة والمتلقي المسرحي على وجه الخصوص، برزت إلى السطح مجموعة من الصيحات والنداءات التي حاولت رد الاعتبار إلى المتلقي الذي عليه يتوقف الاعتراف بالعمل المسرحي وتقييمه والحكم عليه، ومما لا شك فيه أن التلقي المسرحي عملية في غاية التعقيد، وتزداد هذه الصعوبة كلما تعلق الأمر باختلاف الحقول الثقافية والمرجعيات الحضارية بين منتج العرض ومتلقيه. لأن الأول يوجه مجموعة من الخطابات المسننة المنبثقة من توجهه الفكري والثقافي إلى المتفرج الذي يجب عليه فك هذا التسنين وخلخلته، وهو ما يتطلب منه إلماما معرفيا بثقافة الغير، وهذا يعني أن المتفرج / المتلقي هو أيضا مشارك فعلي في بناء العمل وقراءته «وكل وصف لبنية النص يجب أن يكون في نفس الآن وصفا لحركات القراءة التي يفرضها، وهذين المظهرين مترابطين»(6).

وبما أن معنى أي نص أو عرض هو عدد قراءاته، فإنه يكون أرضية مشاع لكل القراء المتلقين، فعندما يفرغ المخرج من الكتابة السينوغرافية تبدأ مهمة المتلقي الذي من أجله أنجز هذا العرض، أي أن عليه أن يقوم باكتشاف الدلالات وترويض المعاني التي ينطوي عليها كل نص أو عرض. ولعل هذا ما دفع رائد مدرسة كونسطانس الألمانية ـ التي اهتمت بشكل خاص بجمالية التلقي ـ هانس روبير ياوس H. R. Jauss إلى القول بأنه «لا يمكن تصور حياة عمل أدبي في التاريخ دون المشاركة الفعلية للمتلقين الذين يوجه إليهم هذا العمل»(7).

وقد كان الاهتمام منصبا على مر التاريخ على جمالية الإنتاج التي وقع منظروها في مجموعة من الشوائب والأخطاء، في حين تم إهمال جمالية التلقي. ورغم كون هذه الأخيرة حديثة العهد، إذ لم يمض في التنظير لها سوى سنوات قلائل، فإنها استطاعت أن تتمركز بشكل جيد وأن تستوعب خطابات جمالية الإنتاج بل وإن تتجاوزها. ويرى باتريس بافيس P.Pavis أنه على الرغم من الاهتمامات المتزاية بجمالية التلقي من قبل تيارات مختلفة «فإن هذه التيارات عليها أن تستفيد من أخطاء جمالية الإنتاج التي تميزت بأحادية الجانب Unilat-eraie في مسلماتها. كما أن عليها

أيضا أن تقيم مصالحة في إطار العلاقة الجدلية بين الإنتاج والتلقي، فكل واحد يتحدد في علاقته بالآخر»(8).

وغالبا ما يراهن المنتجون المسرحيون على الرقص على جراح الجمهور المفترض والاستجابة لأفق انتظاره، ويحاولون الابتعاد عن التجريب الذي ينأى عن المألوف والمتداول. ويقدم باتريس بافيس بانوراما لنظريات الإنتاج والتلقي في الترسيمة التالية:

<table dir="rtl">
<tr><th colspan="2">جمالية الإنتاج</th><th colspan="2">جمالية التلقي</th></tr>
<tr><td colspan="2">نوعة العلامة</td><td colspan="2">العلامة والتلقي
بعد تداولي</td></tr>
<tr><td>بعد تركيبي</td><td>بعد دلالي</td><td rowspan="2">3) جمالية المتلقي
أ) نظرية القراءة والتحقيقات
- التحقيق التخييلي
ب- نظرية حركية المتلقي
نظرية النص الإيديولوجيا
ج) نظرية الضوابط الاجتماعية</td><td rowspan="2">4) التداوليات
أ) نظرية الأفعال اللغوية
ب) نظرية التخييل
ج) قوانين
ن) نظرية الخطاب</td></tr>
<tr><td>1) الشكلانية
أ- البحث عن الخاصية والسيمولوجيا الشكلية
ب- البنيوية
2) نظريا النص ونظرية الضوابط النصية</td><td>سوسيولوجيا المضامين
نظرية المرجع والانعكاس</td></tr>
<tr><td colspan="4">حقل نظريات الخطاب والتلقي(٩)</td></tr>
</table>

وتقرأ هذه الترسيمة أفقيا انطلاقا من الأعمدة الأربعة الأساسية. وهي تمثل أهم النظريات والتيارات التي اهتمت بالإنتاج والتلقي المسرحيين.

وقد استفاد رواد المسرح ومنظروه بشكل كبير من جمالية التلقي ومدرسة كونسطانس الألمانية، واستعاروا منها مجموعة من الأدوات الإجرائية والمفاهيم، ومن بينها أفق الانتظار L'horizon d'attente الذي يعرفه فيدوم هذا التوجه النقدي الجديد هانس روبير ياوس بقوله: «... إن أفق الانتظار لدى جمهور معين يعني النظام المرجعي.. المنبثق عن ثلاثة عوامل أساسية: أولها معرفة الجمهور القبلية بنوعية الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل. وثانيها شكل وتيمة الأعمال السابقة التي يفترض معرفتها في العمل. وثالثها التعارض بين اللغة الشعرية واللغة التطبيقية وبين العالم المتخيل والعالم اليومي»(10).

يتضح من مقولة ياوس أن أفق الانتظار هو الحالة القبلية التي يكون عليها المتلقي قبل استقباله للعمل الإبداعي أو الأدبي، ويستند على ثلاثة عناصر رئيسية هي: الجنس الأدبي والتناص والتخييل. وينتج عن تلقي المتفرج لعمل ماإما الاستجابة لأفق انتظاره، بمعنى أن العمل الذي تلقاه عو عمل عادي ومبتذل، وإما تخييب أفق انتظاره إذا كان العمل دون المستوى، أو تغيير أفق انتظاره في حالة ما إذا كان العمل جديدا وتجريبيا يتجاوز المتداول ويقدم اجتهادات وإضافات نوعية ومختلفة. واستنادا إلى ياوس حاول كيرايلام تحديد أفق الانتظار - أو أفق التوقع - في علاقته بالمسرح قائلا: «إن إدراك المشاهد المعرفي للإطار المسرحي ومعرفته بالنصوص والقوانين النصية والاتفاقات يشكلان بالإضافة إلى إعداده الثقافي العام وتأثير النقاد والأصدقاء وغير ذلك ما يعرف في علم جمال التلقي بأفق التوقعات الذي بواسطته يتم قياس المسافة الجمالية» التي يولدها العرض في ابتكاراتها وتعديلها للتوقعات المستقبلية»(11).

يبدو إذن والحالة هاته أن هناك ارتباطا وثيقا بين ما هو موضوعي وما هو ذاتي في تشكيل أفق الانتظار أو التوقع لكل متفرج على حدة. والجانب الموضوعي يتكون من مجموع المبادئ والأعراف والقيم الأخلاقية والمعرفية والثقافية السائدة داخل مجتمع معين، والتي ليست حكرا على جماعة أو شخص بعينه. بينما الجانب الذاتي يتعلق بالتكوين الشخصي للفرد ومدى تفاعله مع الجانب الموضوعي لجعله يحقق استقلالية نسبية وتميزا داخل حيز مجتمعي محدد.

واستفاد المسرح كذلك من الرائد الثاني لجمالية التلقي الألماني وولفغانغ ايزر W. Iser، وخاصة نظرية الوقع الجمالي Theorie de l'effet esthetique التي تتجلى في العلاقة بين النص ومتلقيه، وهي تقوم على ثلاثة أعمدة هي النص والقارئ وتفاعلهما(12).

وحاول ايزر ممارسة الاختلاف مع ياوس الذي جعل أفق الانتظار والمسافة الجمالية لا تخرج عن الإطار الذاتي والموضوعي مستبعدا أي عناصر خارجية، في حين أن ايزر

استبعد كون الوقع الجمالي نابعا من طبيعة الأدب نفسه، بل من العلاقة الجدلية والحوارية التي تجمع النص بمتلقيه وسيرورة هذه العملية.

ويمكن في المسرح الاستغناء عن العلبة الإيطالية وقطع الديكور والإنارة والموسيقى.. لكن الذي يظل ثابتا هو الممثل والمتفرج باعتبارهما محور التمسرح. ولا يمكن تصور أي عمل مسرحي بدونهما. إلا أن العلاقة بينهما لم تكن على الدوام متكافئة، بل إن الكفة كانت دائما تميل لصالح الممثل / المرسل. وقد انتقد بافيل كامبيا نو Pavel campiano هذا التوزيع غير الدقيق وغير العادل بين الممثلين والمتفرجين الذين يقومون في الغالب بدور سلبي داخل قاعة المسرح. ذلك أنه «بمجرد انطلاق العرض المسرحي يكون لكل ممثل دور محصور ومحدد، في حين أن المتفرجين يقومون بنفس الدور، لهذا يكون حضور كل ممثل أساسي بالنسبة للعرض كله في الوقت الذي يمكن فيه تعويض كل متفرج بمتفرج آخر.. فالممثلين لهم وظيفة نوعية Qualitatif بينما المتفرجين لهم وظيفة كمية Quantitatif وينظر إليهم باعتبارهم عددا معينا ليس إلا»(13).

ومن ثم، فإنه يجب إعادة النظر في هذا التوزيع غير العادل للأدوار والنظر إلى المتفرج باعتباره صانعا للفرجة أيضا وليس فقط مستهلكا غير ذي بال. إذ من المفروض أن يقوم بمهمة تقييمه وتقويمه في نفس الآن. وبفضل احتجاجاته وصخبه ومناقشاته وتشجيعاته ينتبه المخرج المسرحي إلى مكامن القوة والضعف في عمله. وهو ما تشمنه آن أوبرسفيلد Anne Ubersfled بقولها: «يجب أن نعلم أن المتفرج هو الذي يخلق الفرجة مثله في ذلك مثل المخرج المسرحي. فهو يعيد تركيب العرض كله على المحورين العمودي والأفقي. فالمتفرج مضطر ليس فقط لتتبع حكاية معينة، ولكن لإعادة تركيب الوجه العام لكل العلاقات المتصلة بالعرض في كل لحظة»(14).

وهنا تكمن المهمة الصعبة الملقاة على عاتق الجمهور. ذلك أن فهم وتأويل أي عمل مفتوح يمر عبر المؤلف الذي يشحنه بتصوره الشخصي المسكون بتجربته وزوايا نظره ورؤيته للعالم. ثم يأتي بعد ذلك المخرج الذي يعد مسرحة هذا النص، ليقذف به إلى الممثل سيد الخشبة ليضع عليه بصماته الخاصة. وليصل في آخر محطة إلى الجمهور الذي يتلقاه بآفاق انتظارية مختلفة تختلف باختلاف المستويات السوسيوثقافية للمتفرجين. وبما أن العرض المسرحي «ساحة تباينات لا بيانات، ساحة تفجير لمعان لا حصر لها»، ومرتع لتعدد العلامات السمعية والمرئية، فإن المتفرج يحاول في زمن قياسي التركيب بين مختلف هذه العناصر التعبيرية ومطاردة المعاني.

ومن الصعب جدا على المتفرج العادي أن يرى ويسمع وينظر إلى الشخوص ويتذكر جميع العلامات وكل الحركات في مرة واحدة. وهذا يعني أن «إعادة سمياة العرض تتطلب من المتفرج بناء معنى لكل علامة

يتلقاها. كما أنه يعود إلى المعنى المتضمن داخل الفكرة بعد العمل التحليلي للفرجة.. ما دام كل تحليل يتطلب إعادة تجميع العلامات وبناء المجموعات...»(15).

كما أن هناك علاقة جدلية ومرجعية بين العالم الخارجي - عالم التجربة والثقافة - والعالم المفترض المحدود داخل الفضاء المسرحي. وهو ما يجعل المتفرج يتوزع بين الواقع والمتخيل، ويحاول قدر الإمكان مقارنة ما يراه على الخشبة بعالمه اليومي الذي يتحرك داخله بصورة مطردة ويعيش حياته بتلويناتها وتشعباتها.

ومن المؤكد أن المشاهدة المسرحية تحقق الفائدة لدى المتفرج، كما أنها أيضا تحقق لديه المتعة Le Plaisir وإذا كان رولان بارت يتحدث عن «لذة القراءة»، فإن أوبر سفيلد تؤكد على شتى أنواع المتع التي يجنيها المتفرج من خلال متابعة للعروض المسرحية. فهناك «لذة المشاركة ولذة السخرية ولذة الفهم... ولذة الضحك والبكاء، ولذة الحلم والمعرفة واللعب والمعاناة... ويمكن الاستطراد في لعبة الثنائيات الضدية إلى ما لا نهاية له(16).

وبالجملة، فإنه بالنظر إلى كون العرض المسرحي تكثيفا لمختلف أنواع العلامات، وبناء على كون العلامة المسرحية ذات طبيعة معقدة، وتتراوح بين الرمز والكلمة والأيقونة، والإشارة والصرخة والصمت.. فإنه من الواجب أيضا تعليم المتفرج كيفية التفرج بثقافة مسرحية، وصار المسرح بالنسبة إليه فنا يوميا ومألوفا وليس فنا طارئا ودخيلا على تربته الثقافية.

3 - دور الجمهور في المسارح التجريبية الحديثة:

إن نظرة المسارح التجريبية إلى الجمهور تختلف باختلاف التصورات الفكرية والجمالية لأصحابها. وذلك أن رواد المسارح التجريبية والطليعية أحدثوا ثورة فنية زعزعت كل المفاهيم المسرحية التقليدية وأسسوا مسارح متمردة على الشعرية المسرحية الأرسطية. وبذلك أعادوا النظر في التطهير الأرسطي، وتوزعت تصوراتهم بين الاندماج الكلي أو الجزئي للمتفرج، وبين عدم اندماجه أو احتفاظه بالمسافة اللازمة عن مجريات العرض ليتمكن من غربلة ونقد ما يقدم إليه. غير أن ما ينبغي التأكيد عليه، هو أن هذه المسارح اهتمت بشكل كبير بالجمهور باعتباره أحد الأطراف الأساسية المكونة لعملية التمسرح، وأولته مكانة مرموقة أن على مستوى التنظير أو على مستوى الممارسة. وصارت المشاهدة والتلقي ركنا أساسيا من أركان المسرح الحديث، حيث انصب الاهتمام بشكل كبير على العين والصورة والجسد، ولم تعد للغة الحوارية الكلامية نفس الأهمية التي كانت تكتسبها مع المسارح الكلاسيكية. لهذا صار لزاما على المتفرج أن يطور إمكانياته وثقافته حتى تساير التطور النوعي

الذي تعرفه المسارح التجريبية. وإلا فإن التواصل سيكون صعبا بين المرسلين والمتلقين. ويهمنا في هذا الإطار أن نقف عند ثلاثة نماذج أساسية هي: مسرح القسوة والمسرح الملحمي والمسرح الفقير.

3 ـ 1: مسرح القسوة: جسد المتفرج محور التلقي

أولى أنطونان أرطو A. Artaud للمتفرج في مسرح القسوة أهمية محورية حيث جعل منه بؤرة توتر يدور حولها الحدث، كما أنه حدد حتى الآثار النفسية والعقلية الجسدية التي تتزامن أو تعقب عملية تلقي الفرجة. فمنذ مسرح الفريد جاري A. Jarry أعلن أرطو «أن المتفرج يذهب إلى المسرح من الآن فصاعدا وكأنه يقصد جراحا أو طبيب أسنان في نفس الحالة الفكرية. فكرة أنه لن يموت طبعا ولكنه يعي أن الأمر خطير، وأنه لن يخرج من العملية سليما. ونحن إن لم نتوصل إلى إصابته بأخطر ما يمكن فإننا سنكون دون مسؤولياتنا وعملنا، يجب أن يعلم أنه باستطاعتنا جعله يصرخ»(17).

إن هذا التشبيه لا يخلو من بلاغة معنوية، كونه يركز على أن المسرح ليس مكانا للتسلية وتمضية الوقت، بل هو قاعة كبرى للعمليات الجراحية التي تتم على مستويات متباينة ومختلفة، فالمتفرج إن لم يهتز ويتزعزع ويغلف بالحدث الدرامي نفسه، ويشعر بالقسوة الكونية، فإن الفرجة الأرطية ستكون قد أخطأت هدفها.

يطلب أرطو من المتفرج أن يقبل بالسير خارج حدود اليومي، والدخول في المناطق السديمية لأنه يقترح عليه مسرحا مخالفا للمسارح السيكولوجية المبنية على الحوار الفارغ والكلام المجاني، ويقترح التعامل مع المتفرج مثل الثعابين التي تتأثر بالموسيقى وتنفعل وتتجاوب معها، يقول موضحا ذلك: «اقترح التعامل مع المتفرجين مثل الثعابين التي نسحرها، ونعيدها عن طريق الجسد إلى المفاهيم الأكثر حذقا... لهذا فإن المتفرج في مسرح القسوة يكون في الوسط في حين أن العرض يحيط به»(18).

إن الترتيب الجديد للفضاء الذي يقترحه أرطو يخلق نوعا من الاتحاد والالتحام بين الممثل والمتفرج حيث يتم هدم كل الحدود.. وبهذا يصبح الجسد محور صنع الفرجة وتلقيها في نفس الآن. فوجود المتفرج في قلب الأحداث من خلال حذف الخشبة يجعله هو الآخر ممثلا بامتياز، إذ لا يوجد أي حاجز يفصل بينه وبين الممثلين.

يجب على المتفرج إذن أن ينخرط في اللعب المسرحي وألا يبقى كدمية تطل من برج عاجي على مجريات الأحداث دون أن تكون له اليد الطولى في إثراء الفرجة من زوايا مختلفة، ذلك أن الشكل الدائري للفضاء الذي تعرض فيه الفرجة يجعل الممثلين يحيطون بالمتفرجين من زوايا مختلفة من القاعة. وهذا ما سيسهل عملية

الاتصال والاندماج بين المرسلين والمتلقين «ويصبح المسرح إذن احتفالا جماعيا يشترك فيه الممثل والمتفرج بالتساوي»(19).

ولا يركز أرسطو على تقديم مجموعة من المعلومات والمعارف للمتفرج بقدر ما يستهدف زعزعة عقله وتفكيره والدفع به إلى حالة الجذبة La transe حيث يجد السحر والهذيان مكانا له، وينتفي دور العقل والمنطق ويغدو المسرح وكأنه عيادة استشفائية من الأمراض والأسقام الكونية الفجة. يقول جون جاك روبين J.J. Roubine «افترض المسرح الأرطي جعل المتفرج في حالة جذبة، وفي الوقت الذي يستلزم فيه حتى مفهوم الطقس طقوسية ما هو احتفالي... يسعى مسرح القسوة إلى فرض نفسه كحدث وحيد عبر قوته»(20).

وإذا كان برتولد بريشت يستهدف تثوير الواقع بغية تغييره من خلال استراتيجية التلقي التي يقترحها بالدفع بالمتفرج نحو اكتساب ثقافة ثورية راديكالية مناهضة للبورجوازية، فإن هناك من شبه الأثر الذي تخلفه فرجات مسرح القسوة بالتطهير الأرسطي، غير أن هناك اختلافا كبيرا بين هذا التطهير والتطهير الآرطي، وهو ما يوضحه فرانكوطونيلي F.Tonelli بقوله: «إن الظاهرة التطهيرية بالنسبة لأرطو ليس هدفها تحرير المتفرج من بعض الانفعالات الأساسية كالخوف والشفقة، لكن التطهير يعني ببساطة بالنسبة إليه الوعي بالقوى التي نحس بها جزئيا، واكتشاف أنا جماعية، هي بداية في حد ذاتها»(21).

ويذهب أرطو كذلك إلى أن المسرح يجب أن ينتج التراجيديا في أصفى حالاتها، بحيث لا تترتب عنها لا لذة ولا متعة، ولكن فقط الألم والقلق والقسوة. وهذا يعني أن مسرح القسوة يدعو إلى إعادة تشكيل الآفاق الانتظارية للجمهور الذي تعود على استهلاك ما تقذف به المسارح الكلاسيكية المبتذلة.

3 ـ 2: المسرح الملحمي: التغيير بدل التطهير

إذا كانت الدراما الأرسطية قد خيمت بظلالها الكثيفة على الفن المسرحي في جل الحقب والعصور، فإن هذه الهيمنة سيتم الإعلان الرسمي عن أفول شمسها مع بروز مجموعة من الجماليات المسرحية التجريبية المعاصرة خاصة مسرح برتولد بريشت Bertold Brecht الملحمي الذي شكل نقطة تحول كبرى في تاريخ المسرح. وأحدث تغييرا جذريا مس كل الجوانب الفنية والفكرية والإيديولوجية التي أقيم عليها المسرح بما في ذلك التلقي والدور الطلائعي الذي ينبغي أن يلعبه الجمهور داخل الفضاءات المسرحية.

وللتدليل على المكانة الهامة التي يشغلها الجمهور داخل أدبيات بريشت نورد أحد نصوصه التي يقول فيها «المسرح من دون جمهور شيء لا معنى له... وبالتالي فمسرحنا لا معنى له. وإذا لم تعد للمسرح صلة بالجمهور فهذا الأمر ناجم عن أن المسرح لم يدرك بعد ما

يراد منه»(22).

ولعل ذلك ما دفع بريشت إلى تأسيس مسرح ثوري لا أرسطي يتماشى والتحولات التاريخية والاجتماعية التي تعرفها المجتمعات الحديثة. وتبنى الماركسية كتوجه فكري وإيديولوجي، والمادية الجدلية كمنهج علمي تاريخي. وجعل من المسرح مرآة تعكس التناقضات الطبقية والشروخ الكبيرة التي تفصل بين الطبقات البرجوازية والطبقات الاجتماعية المحرومة. ولم يفتأ يوجه رسالاته الصريحة إلى جمهوره المغترب داخل «أسطورة» الحياة اليومية وداخل المجتمعات الرأسمالية الاستهلاكية من أجل إعمال عقله للتخلص من هذا الاغتراب. «فرؤية بريشت للتاريخ تقف تماما مع المادية التاريخية وتستخدم مشكلة الاغتراب كنقطة انطلاق»(23).

والتغريب Distanciation أو «الاغتراب» هو في أبسط معانيه جعل المألوف بالنسبة إلى الجمهور غريبا وشاذا ومثيرا للأسئلة والاستفسارات، فالبرجوازية والطبقات الحاكمة تقدم للجماهير أمورا تبدو في غاية البداهة والبساطة، إلا أنها في الواقع غامضة وملتبسة وتنطوي على حمولة إيديولوجية مضادة لطموح وإرادة الجماهير الكادحة. وبواسطة التغريب الذي يدعو إلى توقيف الحدث في سيرورة الحكاية المسرحية، يستعمل الجمهور عقله في إزالة القناع عن كل شيء وانتقاده وإدراك معانيه القريبة والبعيدة. وتقترن الفائدة التي يجنيها الجمهور في المسرح الملحمي بالمتعة واللذة وكذلك، غير أنها ليست متعة رخيصة ومبتذلة. وهو ما يتردد في أماكن عديدة من الأورغانون الصغير لبريشت، حيث يرى مثلا أن تقديم المتعة والتسلية يجب أن يقدم إلى طبقة الفقراء والمحرومين، وبذلك «يحصل بناة المجتمع على المتعة من الحكمة التي تحل المشاكل. ومن الغضب الذي يمكن أن ينمو فيه العطف على المضطهدين، ومن احترام البشرية، أي من حب الإنسانية»(24).

والمسرح في نهاية المطاف ليس إلا فضاء يقصده الناس لكسر رتابة الحياة والاستمتاع بعروض فنية يجدون فيها خير عزاء وخير معوض عن الواقع المرير الذي يكتوون بلظاه. والمسرح الذي لا يستطيع تحقيق المتعة للجمهور يجب أن يعاد فيه النظر لأن الحياة نفسها تنبني على مفارقات الجد والهزل والانضباط والتسيب... ولولا هذه المتناقضات لما اكتسبت سحرها وقوتها الخفية.

ومن باب الإنصاف القول بأن التقعيد للتلقي المسرحي والأثر الناتج عن هذه العملية لم ينظر له أحد بشكل علمي وعميق بعد أرسطو حتى جاء بريشت في مسرحه الملحمي. إذ جعل من الجمهور اللبنة الأساسية التي يقوم عليها المسرح، واستبدل التطهير بالتغيير دافعا انتظار متلقيه الذي صار ناقدا ومناقشا ومطلعا على الواقع الذي ينبغي تغييره من خلال النموذج الافتراضي الذي يشاهده في المسرح. وقد عمد بريشت إلى دفع القاعة في الخشبة وهدم الجدار

الرابع ليصير التواصل مباشرا بين الممثلين والجمهور الذي يجب ألا يندمج في مجريات الأحداث ويبقى يقظا متتبعا لما يدور حوله بعقله لا بعاطفته وقلبه.

3.3 المسرح الفقير: المتفرج أساس التمسرح

يعد جيرزي غروتوفسكي G. Grotowsky أحد عمالقة التجريب المسرحي الذين عملوا على خلخلة الثوابت المسرحية الموروثة. وقد فطن بفضل ثقافته الواسعة والمتنوعة إلى إعادة النظر في مفهوم المسرح ومكانته ووظيفته. وكانت النتيجة التي تمخضت عنها أبحاثه هي ولادة ما سماه في المسرح الفقير Theatre Pauvre الذي يرتكز بشكل أساسي على الممثل دون أن يغفل الجمهور كذلك. أما باقي المكونات المسرحية الأخرى فيمكن الاستغناء عنها بما في ذلك النص المسرحي والأدوات السينوغرافية. ذلك أن «قبول فقر المسرح وتعريته من كل شيء يعيده إلى أصوله ومنابعه الأولى»(25).

وما دام أن العودة إلى الأصول مطلب كبار المسرحيين الطليعيين، فإن السبيل إلى بلوغ هذا المرمى في نظر غروتوفسكي هو إفقار المسرح من كل المؤثثات والديكورات والمكملات التي أعطته وجها غير وجهه الحقيقي. والتركيز فقط على العلاقة الجدلية بين الممثل والمتفرج في تحقيق المسرح. ويرى كريستيان جيلو أن هذه العلاقة في المسرح الفقير هي علاقة مادية - مازوشية، حيث يعاني الممثل من جهة من ألمه الخاص ويتمتع بفعاليته، كما يتمتع المتفرج من ناحية أخرى بهذا الألم الذي يتلقاه لأنه يعني بالنسبة إليه اكتشاف القوى العميقة وتحررا من كل ما يمكن أن يخنقه»(26).

وقد فرضت جمالية المسرح الفقير فضاء مسرحيا مغايرا للعلبة الإيطالية. في هذا الإطار، ومن أجل الدفع بالمتفرج إلى الاندماج التام في الأحداث ومشاركته الوجدانية للممثلين، دعا غروتوفسكي إلى إقامة عروضه المسرحية داخل حجرة عادية لا يتم الفصل فيها بين المرسلين والمتلقين لكي يتحقق ذلك التواصل الحميمي المباشر بين الطرفين دون حاجز أو مانع. يقول غروتوفسكي: «لهذا يجب القضاء على البعد بين الممثلين والجمهور بحذف المنصة وإزالة كل الحدود. دع أعنف منظر يحدث وجها لوجه المشاهد على بعد ذراع من الممثل، ويستطيع أن يحس بأنفاسه ويشم عرقه، ويقتضي هذا ضمنا الحاجة إلى مسرح حجرة»(27).

لم يعد هناك وجود لمفهوم الخشبة La scene ما دام أن اللعب يتم داخل الحجرة. ولعل وجود الممثلين إلى جانب المتفرجين هو ما سيخلق ذلك الانصهار والالتحام الذي سيساهم بالضرورة في طقوسية العرض وإكسابه طابع الافتتان والسحر. ويذهب بيتر بروك Peter Brook إلى أن تقديم غروتوفسكي لعروضه أمام ثلاثين مشاهدا فقط هو اختيار مقصود «فهو مقتنع أن المشاكل التي يواجهها الممثل أصعب من أن تسمح

بالتفكير في جمهور أكثر عددا»(28).

ويبدو أن فراغ الفضاء المسرحي عند غروتوفسكي ناتج عن رغبة هذا الأخير في عدم حجب الرؤية عن المتفرج. كما أن اختيار عرض المسرح الفقير لفرجاته لعدد محدود من المتفرجين هو ما جعله يوصف بالنخبوي لأن هذه النخبوية لا ترتبط بمعايير اقتصادية أو اجتماعية أو حتى ثقافية، إذ إن الإنسان البسيط الذي ليس في جعبته لا مال ولا جاه ولا ثقافة واسعة يمكنه أن يحضر عروض المسرح الفقير. يقول كريستيان جيلو موضحا هذه النقطة. «وهو مسرح نخبوي لأنه يتوجه إلى فئة معينة من الناس، أولئك الذين يشعرون بضرورة هذا الكشف la reve lation»(29).

إن الشرط الذي بموجبه يمكن إشراك أي شخص كمتفرج في مسرح غروتوفسكي هو ذلك الاستعداد القبلي لمعايشة الطقس المسرحي والكشف الذي يترتب عنه. وعندما يتحول المتفرج عن عنصر منفعل إلى عنصر فاعل، فإن هذا يعني البحث عن صيغ جديدة للتلقي والمشاركة. غير أن المسرح الفقير رغم ذلك يظل مسرحا يبحث عن الصفوة. يقول غروتوفسكي: «نحن لا نقدم تسلية لشخص يذهب إلى المسرح لسد حاجة اجتماعية تقتضي الاحتكاك بالثقافة... يهمنا المشاهد الذي لديه احتياجات روحية أصيلة والذي يريد تحليل نفسه عن طريق المجابهة مع عرض مسرحي»(30).

ولا يمكن للمشاهد أن يبلغ هذا المستوى إلا إذا كان يشعر حقا بالحاجة إلى ضرورة اندماجه اللامشروط داخل العرض المسرحي، ووعيه بأهمية المسرح في تطهير الروح وإكسابها طاقة حيوية جديدة. وكذا انخراطه داخل هذا النسيج المركب، لأن من شأن ذلك أيضا إثارة الانتباه إلى العلاقة الجدلية بينه وبين الروح لخلق توازن وتكافؤ على كافة المستويات.

الخاتمة:

يتضح لنا جليا مما تقدم أن إشكالية التلقي المسرحي ترتبط بطبيعة المسرح الذي ينطوي على شتى أنواع التعابير التي تتراوح بين السمعي والمرئي والمكتوب.. وهو ما يعقد مهمة المتفرج الذي يجد نفسه أمام ترسانة كبيرة من الإرساليات التي يجب عليه فهمها واستيعاب محتوياتها التقريرية والإيحائية. ويمكن في هذا الإطار تفعيل اجتهادات رواد جمالية التلقي وتكييفها مع طبيعة المسرح حتى يمكن خلق متفرج نوعي ومشارك في صنع العمل المسرحي، وليس فقط مجرد مستهلك سلبي لكل أنواع الخطابات. ولن يتم ذلك طبعا إلا بانفتاح هذا المتفرج على الريبرتوار المسرحي العالمي وعلى جل التيارات المسرحية التجريبية والطليعية وإدراكه لتقليعاتها الفنية والجمالية. وهو ما سيمكنه من اكتساب ثقافة مسرحية تساعده على فهم أوليات اشتغال أدب الفنون، وتنتشله من دائرة السلب إلى دائرة الإيجاب ومن محيط الكم إلى محيط الكيف.

الهوامش

1) رولان بـــــــــارت: درس السيمولوجيات: عبد السلام بن عبد العالي. دار توبقال للنشر 1986 ص 87.

2) نقلا عن فاضل تامر: مجلة الفكر العربي المعاصر. النقد والمصطلح النقدي. ع 48-49 يناير - فبراير. مركز الإنماء القومي. بيروت. ص 1990.

3) P Smitt et A. viala. Savoir - lire Ed. didier. Paris 1982 P17.

4) عطية عامر. النقد المسرحي عند اليونان. المطبعة الكاثوليكية: بيروت. دت. ص 28.

5) أرسطو: فن الشـــعـــر. ت. ع الرحمن بدوي. دار الثقافة. بيروت. لبنان. ص 18.

6) Umberto Eco, Lector in Fabula - Le role du lecteur. Ed grasset 1985 P: 8.

7) H. Robert Jauss: Pour une esthetique de la reception. Ed Gallimard. 1978.P. 45.

8) Patrice Pavis. Revue des Sciences humaines. N: 189 Janvier. Mars. 1983. P:51.

9) Ibid. P: 56.

10) H. R. Jauss: pour une esthetique de la reception. P: 44.

11) كيرايلام: سيمياء المسرح والدراما. ت. رئيف كرم. المركز الثقافي العربي ط. 1. 1992. ص 147.

12) W. Iser. Acte de Lecture. Theorie de l'effet esthetique. Gallimand. 1985. P. 14.

13) Pavel campiano: le spectateur un role secondiare "in" semiologie de la representation. Ed. Complex. 1975.P: 96.

14) Anne ubersfeld. Lire le theatre. Ed sosiales. Paris. 1993. P: 41.

15) Anne ubersfeld: Ecole du spectateur. Ed. Sociales. 1980. P: 306.

16) Ibid: 325.

× قام أنطونان أرطو بمعية روجي فتراك وروبير أرون بتأسيس هذا المسرح الذي يعتبر جسرا وتمهيدا لمسرح القسوة. وسمي بمسرح ألفريد جاري تخليدا ووفاء لما قدمه جاري من عطاء للمسرح التجريبي والطليعي.

17) A. Artaud. Oeuvres completes II. Gallimard. 1976. P17.

18) A. Artaud. Le theatre et son double. Gall. Paris 1964. P126.

19) Gerard Durozoi: A. Artaud, l'alienation et la foile. Larousse. Paris. 1992 P.148.

20) J.J. Roubine: Introduction aux grande theories du theatre. Bordas. Paris. 1990. P: 150.

21) Franco Tonelli: L'esthetique de la cruaute. Ed. A. G. N. Nizet. Paris. 1972. P:43.

22) برتولد بريشت: نظرية المسرح الملحمي. ت. جميل نصيف. عالم المعرفة. بيروت. ص: 28.

23) أحمد العشري: مسرح برتولد بريشت بين النظرية الغربية والتطبيق العربي. عالم الفكر. م 21. ع3. يناير - فبراير - مارس 1992. ص: 18.

24) برتولد بريشت. نظرية المسرح الملحمي. مرجع سابق. ص: 335.

25) بيجي غروتوفسكي: دروس من مسرح غروتوفسكي التجريبي. ت. هناء عبد الفتاح. مطابع الآثار المصرية. دط. دت. ص: 28.

26) Cristian Gilloux: Le theatre face a nous. "in". planete plus. Fevrier. Paris. 1976.P:32.

27) بيجي غروتوفسكي: نحو مسرح فقير. ت كمال قاسم نادر. در الشؤون الثقافية العامة. بغداد د ت. ص: 40.

28) بيتر بروك: المساحة الفارغة. ت. فاروق عبد القادر. كتاب الهلال. 1986. ص: 97.

29) Cristian Gilloux: Jerry Grotowsky. Planete Plus. OP. cit. P:35.

30) جيرزي غروتوفسكي: نحو مسرح فقير. مرجع سابق. ص: 38.



التمثيل بين الهوية والغيرية

• د. خالد أمين

«إن أقنعة الاختلاف أسنن تحجب وتخفي وتسيئ التمثيل، أو تطمس، لكنها لا تصف مطلقا هاته الشعوب الأخرى من العالم. إن الآخرين مقنعون دائما بواسطة البنيات السردية والصور التي يصوغها الملاحظ. يتمثل ما يصاغ وتعاد صياغته في تلطيف السلطة من حيث إن الوسائل المادية التي يتم الاحتكام إليها باطراد لوصف شعب ما موصولة بالتمثيل الذاتي والهوية الأوروبيتين». (دافيد ريتشاردز.

أقنعة الاختلاف، 280) i

«ليس التفكيك انغلاقا في تخوم العدمية، وإنما هو انفتاح على الآخر»
جاك دريدا

لم تكن سيرورة إضفاء الكونية على التقاليد الفرجوية الأوروبية على الإطلاق فاعلية متسمة بالحياد بقدر ما كانت قوة تدعم خطابا واسعا ومحبوكا للنزعة الاستعمارية. والأخطر في الأمر كله، أنها مارست الاحتواء المادي لأراضي وممتلكات وثقافات وتاريخ شعوب أخرى، فضلا عن ذاتياتها. لقد شكلت تبعية السياسي للفني استراتيجية أساسية لهذا الخطاب. ذلك أن إعادة انتاج شكسبير، مثلا، باعتباره الكاتب المسرحي لكل الأزمنة قد تم استغلاله من لدن بريطانيا الإمبريالية بغية إضفاء المشروعية على سلطتها الثقافية بموازاة حضورها وسموها الديني والسياسي والعسكري. ويفصح هذا الأفق عن حضوره من خلال بناء الآخر المستعمر؛ وهو الآخر الذي ينظر إلى العالم ويرى انعكاس السلطة الإمبريالية التي عوضت إحساسا قويا بالغيرية. أو يبدو دالا في هذا السياق إقامة الوصل بين الممارسات الخطابية التي تدعم أسطورة شكسبير في العالم العربي، من جهة، وبناء الآخر الصامت الذي كان خرسه محصلة النظرة الغربية المحدقة، من جهة ثانية. ويعزى ذلك إلى أن هذا الآخر كان مشكلا خارج/داخل (inside/outside) الإمبراطورية، ومتموضعا في الحد الفاصل بين الغياب والحضور شأنه في ذلك شأن كاليبان Caliban، الشخصية المسرحية الشكسبيرية الأكثر عبودية. لقد استعبد الآخر المستعمَر الذي كان أشبه بأمير مسعور فاقد للقوة بواسطة سرد بروسبيرو Prospero، كما أعيد استعباده لاحقا بواسطة الكتابات الاستعمارية المتأخرة.

وهكذا أصبحت غيريته (الآخر المستعمر) مهددة بواسطة السلطة الإمبريالية، وكما أقصيت هويته الثقافية من لدن الخطاب الاستعماري المشحون بلحظات العنف المتمظهرة في استراتيجيات تمثيلية متنوعة من الرقابة والاحتواء والإقصاء وإسباغ المظهر الإيروتيكي والأمثلة وخطاب الإضعاف والأوصاف التصنيفية وسرود الأسرى والكتابات الأكاديمية الاستعمارية.

يمثل انتشار الشكل المسرحي الغربي في العالم العربي جانبا من لحظات العنف هاته حيال الآخر المستعمَر. وقد تلاشى الوعي العربي باختلافه الثقافي الخاص نتيجة صدمة اللقاء مع المستعمر، مفسحا المجال أمام سيرورة من الإقصاء الذاتي، مما أدى إلى تبني النماذج المسرحية الغربية على حساب تطوير تقاليد الفرجة المحلية. وبفعل التأثير القوي للتفوق الغربي في المستويين التكنولوجي والعسكري، بدأ الإنسان العربي المهزوم في رفض الهوية الثقافية «الأصلية»، وأضحى أسير «الإيمان السيئ» حسب تعبير سارتر.

علاوة على ذلك، شكلت صدمة اللقاء بالآخر الغربي خطرا على الثقافة العربية الإسلامية التليدة. وفي الحقيقة، لم يتأسس المشروع الاستعماري ببساطة على الغزو الجسدي لأراضي شعوب أخرى، بقدر ما تأسس على حيازة غيريتهم Otherness. وتكشف الطبيعة الحقة للكتابة المنتجة بواسطة صدام استعماري من هذا القبيل عنف الحرف والاختلاف والتصنيف ونظام التسمية (Grammatology 107). إن هذا الاختلاف ليس مقنعا فحسب، بل هو مرفوض ومستعاض عنه بالضعف والتخلف، وأحيانا أخرى بالبدائية والوحشية، مما أسقط غيرية العرب في فخ التغييبات الاستعمارية التي كتبت باعتبارها موضعا مفردا ومتفردا، تعارضا وشيئا يتم التعارض حياله، شيء أو شخص خارج عنا والمقاومة التي تقاومها. واعتبارا لذلك، يمثل الآخر ذاته من حيث إنه شيء ينبغي تدميره وإلحاقه وإدماجه في الانشغال الإنساني الأساس باختزال التوتر (في كل ما له صلة بالرغبة).ii

وعليه، يقوم المشروع الاستعماري بإلحاق الاختلاف العربي بغية إدماج الذات العربية وموضعتها في الحد الفاصل بين الغياب والحضور، باعتبارها جسدا طيعا متأهبا لأن يتم استدعاؤه وبناؤه داخل الفضاء الجديد المعين له من لدن المستعمر، ويتحول هذا الفضاء الجديد في النهاية إلى المستعمرة The Colony.

يجلي إدوارد سعيد بوضوح في مؤلفه المؤسس «الاستشراق» العنف والعدوانية الممارسين من قبل المشروع الاستشراقي بغية إضفاء المشروعية على الغزو. كما يعتبر الشرق الذي يلوح في الاستشراق نسقا من التمثيلات المسيجة بسلسلة كاملة من القوى التي أدرجت الشرق في التفكير والوعي الغربيين وأخيرا في الإمبراطورية الغربية.iii وهكذا تم إبعاد الشرق باعتباره حقيقة، والشرق باعتباره تمثيلا على نحو ما تجسد في الكتابات الاستشراقية الاستعمارية. وبذلك تم فصل الآخر الشرقي عن الذات الأوربية، ومن ثم وقع تحديده باعتباره كلية غيرية منذورة فقط لأن يتم احتواؤها في الحد الفاصل بين الذات واللا ذات. ويبرهن إدوارد سعيد على ذلك قائلا: «.. كان تحدي الاستشراق والحقبة الاستعمارية التي تشكل جانبا منه، تحديا للصمت المفروض على الشرق باعتباره موضوعا، في حدود أنه (أي الاستشراق) كان علما للاحتواء والإدماج الذي كان الشرق بواسطته مشكلا ومدرجا داخل أوروبا. لقد كان الاستشراق حركة علمية ماثلها في عالم السياسات الإمبريقية الاحتواء والامتلاك الأوروبيين للشرق. ولم يكن هذا الأخير، من ثم محاورا لأوروبا، وإنما آخرها الصامت». Iv

يوضح نقد سعيد القطيعة الموجودة بين حقيقة الشرق وتمثيله الخطابي باعتباره آخر صامتا. وقد تجلت هاته السلسلة من التمثيلات

للشـــرق في الغـــالب تحت غطاء التوصيفات العلمية والموضوعية والمدرســية. وعلى الرغم من ذلك، فهاته التمثيلات ليست محايدة من منظور إيديولوجي، بحكم أنها تبرز مركز الإحالة حيث يكون الجسد الشـــرقي في آن واحـد مـحـددا ومفصولا عن الذات الغربية بما هي جسد غريب. ويعتبر هذا الآخر، كما هو ممثل ومشكل بواسطة الخطاب الاستشراقي، تمثيلا لا يعد تنافره واختلافه مغيبين فقط من لدن الخطاب الأورو- مركزي للتجانس، وإنما مطرحا من قبل الخطاب ذاته. ومهما يكن، يبقى نقد سعيد للاستشراق باعتباره خطابا مهيمنا مشحونا بالحمولة ذاتها، وذلك في اعتماده لمظهر واحد وموحد وقار للخطاب الاستشراقي -v كما يختزل نقد سعيد الذي يتبع القطائع المعرفية الفوكوية، الاستشراق في خطاب مفرد ومتجانس رافضا والحالة هاته أن يدرجه مع الغيرية والمراوحة التي تميز هاتين الاستراتيجيتين والتي تهدد بإحداث الشرخ داخل الخطاب الاستشراقي -vi لقد رصد فرانز فانون Frantz Fanon صمت الآخر المستعمَر قبل إدوارد سعيد بأمد طويل في كتابه الموسوم «البشرة السوداء والأقنعة البيضاء»، كتب فانون: vii

«إن تتكلم معناه أن توجد بكيفية مطلقة بالنسبة إلى الآخر... أن تتكلم يعني قبل كل شيء أن تنجز الثقافة وأن تتحمل ثقل الحضارة... إن أي شعب مستعمر، وبتعبير آخر أي شعب تم إبداع عقدة النقص والدونية والانحطاط عنده بواسطة موت وطمس ثقافته الأصلية المحلية يجد نفسه وجها لوجه أمام لغة الوطن المتحضر» (389-18-17).

لقد تم تشكيل الآخر المستعمَر من لدن الخطاب الاستعماري باعتباره ذاتا فاقدة للذاتية. فهو ذات منذورة للتواجد في حالة وجود غير أصيل. إن لغته مرفوضة بواسطته، وهو ما يعتبر محصلة استبطانه للغة المستعمر. والأكثر من ذلك أن «العين الأصلية» للمستعمَر، كما يلاحظ ذلك دافيد ريتشاردز، «لا تستطيع بسبب عجزها عن الرؤية والناتج عن واقعها الاجتماعي وافتقادها القدرة على قراءة النص الذي تعتبر موضوعا له، أن تكون واعية بالآخرين، ولذلك تقصى من الوعي الذاتي» (أقنعة الاختلاف، 222). ولأنهم مقيدون داخل خطاب سلطة الآخر، وقع المغاربة المستعمرون في شراك تمثيل الآخر، وأضحوا بالتالي محرومين من إمكانية تمثيل ذواتهم لذواتهم» (أقنعة الاختلاف، (223) لقد تم احتواؤهم في نهاية المطاف وتغييبهم من لدن خطاب الآخر المتفوق وسرد الإمبراطورية العظمى، يضحي الآخر المغربي، إذن، مذوتا في آن واحد للشكل الأخير للبنينة، حيث تكون سرود العالم المعروف مجبرة على تمثيل عالم متوحش مجهول، وتفكيك آخر للبنينة الذي يخلخل ما ذكر سلفا مثل معانقة الأدوات المتجانسة للغيرية التي يلزمها مجاوزة تشذر الأنماط المتمثلة قبلا للتمثيل» (أقنعة

الاختلاف، 290).

وتبقى الرغبة في احتواء الآخر الشرقي متاحة من خلال العدوان الممارس ضد هذا الآخر الذي يذكر الغرب بنقصه ولا واقعيته عوض امتلائه وحضوره. ووفق لاكان، يرى الغرب نفسه قلعة منذورة لأن تكون في وضعية دفاعية، وذلك من خلال رفض «هرمنوتيقا الاختلاف»، التي تنزع نحو خلخلة وحدته المتجانسة المطلقة وهويته الوهمية وسموه المغلوط. من هنا، فإن الآخر الشرقي مقصى من النموذج الأورو - مركزي الذي أعيد تبنيه منذ أن أضحى يشكل التجانس الثقافي الذاتي لأوروبا. وهنا تحديدا، يتموضع باعتباره جزءا من النسق الأوروبي، باعتبار أن وجوده الفعلي محتوم بغية تقوية داخل ما (للغرب ذاته). ويبرهن جول ماير متبعا مسارات إدوارد سعيد في كتابه الموسوم أغاني الصحراء» Viii على ذلك قائلا: «إن الاستشراق مرآة يشكل الغرب بواسطتها ذاته في شكل صور. ونحن معتادون على أن نفكر بالاستناد إلى المرايا. فهي تعكس ذاتا مشوهة وغير متوسطة. ننظر إلى المرأة ونرى ذواتنا. وإذ يعتبر الشرق تقريبا إسقاطا لمخاوفنا ورغباتنا، فإنه يشكل في الآن نفسه ذاتا ثقافية بالنسبة لنا» (ماير، 178).

يشكل الشرق، إذن، ويضفي عليه المظهر الاستشراقي من حيث هو آخر لأوربا، كما يقصى بكيفية حتمية بغية تقوية الغرب من الداخل باعتباره مركزا. ويتحول، والحالة هاته، إلى مرآة تنعكس من خلالها الذات الأوربية الباطنية وتسقط ولا تدرك في الأخير بما هي وحدة ثابتة وغير متغيرة. في هذا السياق، تعتبر أطروحة جاك لاكان في خصوص مرحلة المرآة ix والتي تستدعي الجدل بين الابتعاد والتماهي ذات صدى قوي في المشروع الراهن. فالتماهي، بالنظر إلى لاكان، لا يبث فقط بواسطة صورة الذات المسقطة على المرآة، وإنما أيضا كينونات أخرى، تشكل الصورة المعكوسة (صورة الذات) من خلالها نسخة شائهة

Simulacre، بما في ذلك جسد الأم وعناصر أخرى متضمنة في الأساس الخلفي المعكوس. تمثل هوية الذات الإنسانية، إذن، إدراكا سيئا يعتبر محصلة الجدل الحاصل بين الذات والآخر. بالنسبة إلى لاكان، يعتبر الآخر البؤرة التي تتشكل داخلها «الأنا» الذي يخاطب «الآخر» الذي يستمع». x وبعبارة أخرى، تبنى الهوية والغيرية والذات والآخر داخل فضاء التمثيل. وعليه، ينبغي أن يكون ثمة دائما أفق إقصاء يشرع المجال أمام فعل التمثيل والانعكاس والإدراك. كما يعد الآخر صنفا ثقافيا وتاريخيا متميزا يتم تشكيله وإنتاجه داخل فضاء التمثيل. فتفضية الغيرية مبررة بواسطة الرغبة التي تملأ المعنى المدرك لانعكاس يسيء التمثيل غالبا للذاتية (باعتبارها صورة شمولية وحضورا منفلتا). ويلخص لاكان برهانه في كتابه: «لغة الذات»

Le langage du Soi في حدود أن «أنا» الذات مدمجة في جدليات النرجسية والتماهي باعتبارها

مراحل حاسمة في حياتها، يمكن القول إن الذات مدرجة في موضوعية المحور المتخيل في الوقت نفسه بما هي علاقة رمزية ولا واعية بين الذات والآخر». xi

لقد تم تحويل إضفاء الموضوعية الذي ينجزه المحور المتخيل إلى فضاء المحور الرمزي وذلك من خلال فضاء التمثيل. يرتبط تشكيل الأنا بالغيرية التي هي كل شيء يشكل باعتباره آخر للأنا. ويقول تودروف إن أي بحث عن الغيرية يعتبر سيميوطيقيا بالضرورة، وينبني على ذلك أن السيميوطيقا لا يمكنها أن تتمثل خارج العلاقة بالآخر. xii يستدعي أي فعل تواصلي وفي الأخير أي فعل تمثيلي آخر لكي يسمع أو يرى أو يفك الرموز. من هنا، فإن الآخر موجود سلفا داخل التمثيل واللغة بما أن هذين الأخيرين يستدعيان آخر ليتلقى بغية الخلوص إلى أنا تتكلم وتكتب وتمثل وتفك الرموز. وفي هاته النقط، تتجلى الغيرية داخل حقل الرغبة باعتبارها موضعا لفنتازيا التمثيل والصورة الذاتيتين. وعليه، فإن الرغبة في الآخر مميزة بالشرخ بين الحضور والتمثيل كما بينا ذلك سابقا. ولذلك تعد الرغبة في الآخر عرضا لافتقار أساس في الوجود. ولهذا السبب، تعاد كتابتها في فضاء الشرخ بين اللاوجود والوجود والغياب والحضور. إنها تبدو كما لو أنها رغبة في الرغبة أو بالأحرى الرغبة في معرفة الآخر لرغبتنا الخاصة. في هذا السياق، تكشف قراءة سارتر للمجاز الهيجلي في خصوص الإدراك النظرة المحدقة للآخر باعتبارها تملكية وامتلاكية في الأساس مثلها في ذلك مثل الشكل النرجسي الذي تنجزه في أطروحة لا كان فيما يتعلق بمرحلة المرآة. ويصوغ سارتر برهانه في الفصل الموسوم «النظرة» ضمن كتاب «الوجود والعدم» وفقا لما يلي: «إذا نحن بدأنا بالإفصاح الأول عن الآخر من حيث هو نظرة، فإنه ينبغي لنا أن نعرف بأننا نجرب وجودنا غير المفهوم حيال الآخرين في شكل امتلاك. فأنا متملك من لدن الآخر. تصوغ نظرة الآخر جسدي في عرائه، وبوساطة الوعي، يكون الآخر بشكل متزامن بالنسبة لي الشخص الذي سرق مني جسدي، وهو الشخص الذي تضحي كينونته كينونتي». xiii إن لما تقدم ذكره استلزامات حقيقية في الاستراتيجيات الأوروبية المتمركزة المتنوعة لكتابة الآخر، باعتبار هذا الأخير ضرورة وجودية للذات الأوروبية بغية استشرافها. كما يعتبر إنتاج الآخر الأوروبي جانبا وجوديا من جدليات الإسقاط والتأكيد الذاتيين. وأخذا بعين الاعتبار الأهمية المحورية للمطلب الأورو-مركزي في الحضور، فإن آخر أوربا يضحي موضعا للاحضور. ولقد تم تجريب آخر من هذا القبيل من لدن التقليد الأورو-مركزي باعتباره نقصا في الوجود manque a etre، ولا وجودا يعكس مغالطة الوجود الأوروبي.

لقد كان الصدام الاستعماري بين

التمركز الأوروبي والثقافات غير الغربية التي أعيد إحياؤها السبب في تعجيل المنعطف ما بعد الديكارتي نحو الغيرية والآخرية. وبواسطة إبرازها عبر التحولات والمراوحات الأنموذجية للعصر ما بعد الحداثي، فإن مفهوم الذات بما هو كلية متجانسة قد زحزح عن مركزه، مفسحا المجال أمام ذاتية متموضعة، أو بالأحرى متشذرة، يعاد بناؤها باطراد ويتم التفاعل في خصوصها كما تعاد صياغتها داخل النظام الرمزي من خلال علاقات حوارية متنوعة. ليست الهوية إطلاقا كما يلاحظ هومي بهابا شيئا مسبقا ولا إنتاجا نهائيا، وإنما هي فقط سيرورة إشكالية من الارتقاء إلى صورة للشمولية xiv ومهما يكن، تبدو صورة شمولية، من هذا القبيل، عصية الاستشراف من لدن الإنسان رغم سعيه الملح إلى الامتلاء والكمال. تستدعي الذات الإنسانية، إذن، في آن واحد الذات والموضوع؛ فهي موضوع للتاريخ في حدود كونها ذاتا فاعلة في سياقه. في حين، يضحي «الآخر» البؤرة التي تتموضع فيها سلسلة الدوال التي توجه كل ما من شأنه أن يشكل حضورا للذات. إنه الحقل الخاص بهذا الكائن الحي الذي ينبغي للذات أن تتمظهر من خلاله .xv وعبر مسار الرغبة في الآخر، لا يتحقق الفهم المؤقت لهذه الذات، وإنما يتموقع الاختلاف بين الذات والآخر. ويشدد دريدا أيضا على أن التأكيد يعبر عن ذاته من خلال مسار الآخر: «إن الآخر باعتباره آخرا غير الذات؛ أي الآخر الذي يقابل الهوية الذاتية ليس شيئا يمكن رصده وتمثله داخل الفضاء الفلسفي بالاستعانة بنبراس فلسفي. ذلك أن الآخر سبق الفلسفة، ويحتوي ويستثير بالضرورة الذات قبل أن يكون في مستطاع أية مساءلة عبقرية أن تبدأ. وفي سياق هذا الارتباط بالآخر يفصح التأكيد عن ذاته xvi وبذلك يعتبر هذا التأكيد للذاتية كما يقترحها دريدا، محصلة الصدام بالآخر. فهو في البدء والمنتهى صدام أنطولوجي بين الذات والآخر.

من هنا، يستشرف آخر أوربا الإسقاط الذاتي النرجسي للذات. وتتمثل الثقافة الغربية فكرة عن الآخر باعتباره محتوى بكيفية بدهية داخل منظومة القيم الغربية». (RE

(128 والأكثر أهمية منظومة الإمبراطورية الغربية، بما أن معرفة الآخر الأوربي تعتبر طرائق لتوسيع مجال الخيال الغربي (وفي الأخير الإمبراطورية الغربية). وداخل فضاء التمثيلات الغربية للشعوب الأخرى، اندرجت أوربا في حوار مفتوح مع ثقافتها الخاصة أو بالأحرى مع ذاتها الباطنية، وهي الذات المقموعة التي وجدت قبل أوربا الحديثة الراهنة. ويعبر دافيد ريتشاردز عن ذلك وفقا لما يلي: «يدرج تمثيل الثقافات الأخرى بكيفية قارة البورتريهات الذاتية باعتبار أن هاته الشعوب التي تلاحظ مضللة أو مغيبة من لدن الملاحظ. وتكون المحصلة أن الحضور المادي للآخرين يتجاهل أو يفقد من دائرة النظر في دراما الذات منظورا إليها

في مخاض اللقاء. إن أقنعة الاختلاف أسن تخفي وتحجب وتسيء التمثيل، ولكنها لا تصف هاته الشعوب الأخرى من العالم. إن الآخرين مقنعون دائما بواسطة السرود والبنيات والصور التي يصوغها الملاحظ. يتمثل ما يصاغ وتعاد صياغته تحديدا في تلطيف السلطة، في تلك المتون التي تدعي وصف الشعوب، فيما هي منشغلة تخصيصا بالتمثيل الذاتي والهوية الأوروبيتين» (أقنعة الاختلاف، 289). يشكل هذا الحوار بالفعل عرضا لعودة المكبوت. ويجلي آخرو أوربا هاته العودة القرسطوية الأوروبية، وذلك بعد قطيعة طويلة تأثرت بتحديث أوربا الراهنة. يكمن التمثيل كما يذهب إلى ذلك دافيد ريتشاردز في العصب النابض للتمثيل الأوربي المتمركز للشعوب الأخرى.

لقد حول التصنيف الغربي والشأن نفسه بالنسبة للتنميط الاختزالي للجسد ما بعد الاستعماري باعتباره عالما ثالثا xvii هذا الآخر الثقافي إلى مجرد مكون داخل النسق الشامل وأيضا القرية الكونية بالنظر إلى تعبيرات النظام العالمي الجديد. يعتبر هذا العالم الثالث (وهو الآخر المستعمر سابقا) مرصودا داخل المنظومة ذاتها للتمثيل الثقافي المبرز بواسطة «أقنعة الاختلاف» كما حددها دافيد ريتشاردز. وهذا يعني أن الإنسان العالم ثالثي متشكل باعتباره مكونا أو علاقة على وجه أصح يمكن فقط أن يكون ثمة عالم ثالث في علاقة بالعالم الأول (العالم الرأسمالي) والعالم الثاني والعالم الاشتراكي). على الرغم من ذلك، فإن هذا العالم الثالث متشكل مرة أخرى بدون هوية وذاتية. وكما هو الشأن بالنسبة للذات التي رفضت هويتها، يتموضع هذا العالم الثالث في الحد الفاصل بين عالمين مثبتين بموازاة سرديهما المهيمنين. وبذلك يتحول إلى بؤرة للصراع الإيديولوجي والإضعاف علاوة على كونه محصورا بين سردين كبيرين وإيديولوجيتي العالمين الأولين. ومنذ انهيار الاتحاد السوفيتي، ساد السرد الأحادي للعالم الرأسمالي. وأضحت ديناميات متعارضة، من هذا القبيل، موضع تساؤل من لدن آلان ريد في مسألة سواد البشرة عند فرانز فانون والتمثيل البصري: «إنها آلية الإدراك السيء والتي هي بالنظر إلى لا كان شرط لتشكيل الذاتية في إطار جدليات الرغبة من موقع الآخرين (مع تضمين الافتقار الدائم للامتلاء في الجانب الذاتي من الأنطولوجيا العامة. إنها آلية خاصة تاريخيا بالنسبة للعلاقة الاستعمارية. xviii وفي الحقيقة، يبدو أن فانون يحبذ المفهوم الهيجلي للإدراك ويفضله على الأنموذج اللاكاني للتماهي. وهو ما يعني أن إشكال سواد البشرة ليس أنطولوجيا فحسب بالنسبة لفانون، «بما أنه لا ينبغي للرجل الأسود أن يكون أسود، بل ينبغي بالأحرى أن يكون أسود في علاقة مع الرجل الأبيض» xix. في السياق ذاته، يتشكل الآخر المستعمر بالقياس إلى علاقته بالمستعمر، ويتصنف العالم

الثالث وفق حدود العلاقة بالعالمين الأول والثاني. اعتبارا لذلك، يتشكل الآخر جغرافيا وسياسيا واقتصاديا وجماليا ودينيا باعتباره اختلافا روحيا يتجلى من حيث هو «لا أنا» فقط لضمان وضعية الذات الممثلة من لدن أنا الغربي. على الرغم من ذلك، فإن الكتابات «ما بعد الحداثية» كما هو الشأن بالنسبة للكتابات «ما بعد الاستعمارية» تتبنى نزوعا عاما نحو تفضيل انتشارا لاختلاف (a) differ

nce أكثر من إنتاج الثنائيات المتعارضة، ويتضمن هذا النزوع نقلة أساسية من الحضور إلى التمثيل.

* نقل هذه الدراسة عن الإنجليزية الأستاذ عبدالمنعم الشنتوف بمعية كاتبها الأصلي.

هوامش

i - David Richards, Masks of Difference: Cultural Representations in Literature, Anthropology and Art, Cambridge: Cambridge University Press, 1994: 239.
ii - Elisabeth A. Mess, (Ex) Tensions Re-Figuring Feminist Criticism, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1990: 79.
iii - Edward Said, Orientalism, London, 1985: 202.
يعتبر كتاب إدوارد سعيد مؤسسا في حدود أنه فتح أفقا جديدا في الدراسات ما بعد الاستعمارية، في نقده اللاذع للاستشراق والكتابات الاستعمارية، رغم أننا نلاحظ أن المفكر المغربي عبدالكبير الخطيبي كان سباقا إلى تفكيك الخطاب الاستشراقي في دراسة أعدها عن جاك بيرك. وليس من قبيل المصادفة، والحالة هاته، أن الهيمنة الاستعمارية الأوربية، يقول سعيد، قد اتسعت لتشمل85٪ من مساحة الكرة الأرضية بين سنة 1815 و 1914. تتحدد إضافة سعيد القيمة في أن «الاستشراق في الأساس توجه سياسي فرض على الشرق؛ لأنه كان أضعف من الغرب، وهو ما حجب اختلاف الشرق بموازاة ضعفه (....) وباعتباره جهازا ثقافيا، فالاستشراق في مجمله عدوان، فاعلية، تقييم، إرادة للحقيقة ومعرفة». (الاستشراق، 203، 204) ومن هنا، فإن اختلاف الشرق يحجب في الوقت الذي يبرز فيه ضعفه.
iv - Edward Said Orientalism Reconsidered, in Europe and lts Other, edited by Francis Barker et al, Colchester: University of Essex,
1985:16.v خالد بكاوي، دلائل المقاومة الفرجوية: الموريسكي الإسباني والاستشراق البريطاني، الدار البيضاء، دار النجاح الجديدة، 22 ـ 21: 1998 بكيفية تتسم بالمفارقة بشكل كاف، وفي سياق خلخلة التمثيلات الشمولية والماهوية النمطية للاستشراق بما هو نسق للتمثيلات، وقع إدوارد سعيد في شراك البنية

الثنائية الميتافيزيقية ذاتها التي تأسس عليها الاستشراق: وباعتبارها لحظة. فتصريحه: «إن الاستشراق أساسا توجه سياسي مفروض على الشرق» (الاستشراق، 203 مأخوذ داخل تخم مضاعف، بما أنها تعيد كتابة المجاز الماهوي ذاته المبرز بواسطة التمركز المنطقي التقليدي للثنائيات التعارضية. وفي السياق ذاته، يلاحظ بركاوي عن صواب أن «سعيد لا يأخذ بعين الاعتبار الاختلافات التاريخية والجغرافية والوطنية والعرقية بين الخطابات الغربية المتنوعة في خصوص الشرق» (بكاوي، دلائل المقاومة الفرجوية، 22).

vi - Homi Bhabha, Difference, Dissemination and the Discourse of Colonialism, edited by Francis Barker et al, The Politics of Theory, Colchester, University of Essex, 1983: 199.

vii - Frantz fanon, Black Skin, White Masks (1952), Charles Lam Markmann (trans.), London: Pluto Press, 1986.

viii - John Maier, Desert Songs: Western Images of Morocco and Moroccan Images of the West., Albany: State University of New York Press, 1996.

ix - بالنظر إلى التحليل الذي يقترحه جاك لاكان، فإن الذات الإنسانية توجد بدءا باعتبارها «كتلة هلامية» لا تحقق أي تمييز بين «الأنا» و«اللا أنا». وفي إطار مرحلة المرآة التي تتموضع تقريبا بين ستة وثمانية عشر شهرا، يضحي الطفل الرضيع واعيا بالاختلاف من خلال إدراكه السيىء للشرخ الحاصل بين نوعين من الأنا: الأنا التي ترى والأنا التي ينظر إليها. إن المرحلة الثالثة والأخيرة هي الفضاء الذي تنجز داخلة الذات الإنسانية وضعية داخل النظام الرمزي من خلال استشرافه للغة. من هنا، تعتبر نظرية لا كان في خصوص «مرحلة المرآة» جانبا من نظرية شاملة للذاتية. وتعتبر أهم استلزامات هاته النظرية متحددة في اطراح الكوجيتو الديكارتي «أنا أفكر، إذن أنا موجود». وفي إطار مواجهة الاعتبار الديكارتي للأنا باعتبارها كوجيتو والذي في داخله تكون هويتي وكينونتي شيئا واحدا، يبرهن لاكان على أن الأنا ترتبط بشيء آخر غير ذاتها؛ تضحي الأنا من ثم أثرا مشكلا بكيفية خطابية واجتماعية.
Anton Easthope and Kate Mc Gowan (eo's), A Critical and Cultural Theory Reader, Buckingham: Open University Press, 1992: 243. ترتبط الأنا الإنسانية من ثم بآخرها بغية تعريف ذاتها. ويبرهن هذا الفعل على النقص الأساس في الوجود الذي يوجد ثاويا داخل الوجود.

x - Jacques Lacan, Ecrits, Alan Sheridan (trans.), London: Tavistock, 1977: 141.

xi - Jacques Lacan, The language of the Self, Anthony Wilden (trans.);

Baltimore: The John Hopkins Press, 1968:165.
xii - Tzvetan Todorov, The conquest of America: The Question of The Other, Richard Howard (trans.), N. York: Harper and Row, 1984: 157.
xiii - J.P. Sartre, Being and Nothingness, New York: Washington Square Press, 1969:209. إن تجريب الآخر بالنسبة إلى سارتر لصيق بكيفية وجودية بتأثير للدايزان Sasein، بما أن الوجود الإنساني يشتمل على وجود في ذاته (en soi) ولذاته (pour soi) وللآخرين (pour autrui) ينبغي أن أشعر بقلبي وهو يخفق بسرعة» يضيف سارتر، «وينبغي أن أتحرى الضجيج الخافت، الصوت الخافت للصعود على الأدراج. وبعيدا عن عدم ظهوره مع انتباهي الأول، فإن الآخر حاضر في أي مكان، خلفي وأمامي، في الغرف المجاورة، وأستمر في الإحساس بعمق وجودي من أجل الآخرين». (الوجود والعدم، 210).

xiv - Homi Bhabha, in Alan Read (ed.), The Fact of Blackness: Frantz Fanon and Visual Representation, London: Bay Press, 1996: XViii.
xv - jacques Lacan, The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis, Jacques Alan Miller (ed.), Alan Sheridan (trans.), London: Hogarth Press, 1977: 203.
xvi - Jacques Derrida, in Richards Kerney, Dialogues with Contemporarry Continental Thinkers, 118.
xvii - لقد استعمل مصطلح «العالم الثالث» بما هو وصف تصنيفي، لأول مرة من لدن المنظر الاجتماعي الفرنسي ألفريد سوافي Alfred Suavy في غشت من سنة 1952، وقد كتب في L'Observateur Français: إننا نتكلم جميعا وبكيفية إرادية عن عالمين وحروبهما المحتملة وتعايشهما، الخ، وننسى غالبا أن ثمة ثالثا، الأكثر أهمية عالما ينبغي في حدود التحقيب الكرنولوجي أن يأتي أولا.

إن هذا العالم الثالث المتجاهل والمغيب والمستغل، كما كان الشأن بالنسبة إلى الثالث يرغب أيضا في أن يقول شيئا. ورد في Barbara Harlow, Resistance Literature, New York and London: Methuen, 1987:7-8.
xviii - Alan Read, The Fact of Blackness, 27.
xix - Fanon, in Alan Read, The fact of Blackness, 109-110.11



• عبد الفتاح قلعه جي ـ سورية

من الإسراف التقني إلى الاقتصاد
تشكل التقنيات المسرحية وتوظيفها والعمل الدال عليها عنصرا أساسيا في عمارة العرض المسرحي، لكونها جزءا من لغة فنية مركبة تخاطب بها مجموعة العمل المسرحي الجمهور.

لاشك أن التطور الكبير الذي شهده المسرح العربي منذ بداياته مع خيال الظل والعروض البدائية في فترة ولادة الفرق الأولى مع مارون النقاش والقباني وغيرهما في الفكر والموضوعات والبناء وإلى أحدث ما يقدم الآن من مسرح حديث، قد وازاه تطور مماثل في استخدام التقنيات المسرحية، ففي الوقت الذي لم يكن يحتاج فيه لاعب خيال الظل لغير أدوات خيمته البسيطة من شاشة ومصباح وجلود وتدريبات صوتية نمطية فإن العرض المسرحي اليوم يساهم في بنيته وسائط تقنية عديدة يصمم أفكارها وخطط استخدامها اختصاصيون في الموسيقا والإضاءة والملابس والعمارة والتشكيل والرقص.

إن الانتقال من المسرح الطبيعي إلى المسرح الشرطي استدعى تغييرات أساسية في استخدام التقنيات المسرحية تمثلت في الاقتصاد الفني والاعتماد على الدلالة والرمز وعمق العلاقة الجدلية بين الأفكار، وما تحمله الشخصيات من مواقف وبين هذه التقنيات، إنك وباختزال دال قد ترسم غصنا مزهرا يكون هو الربيع كله، في حين أنك قد ترسم الربيع كله على الخشبة

ولايعبر ذلك عن غصن مزهر واحد، فأنت لاتقدم بذلك سوى ثرثرة تقنية، وليس المقصود من ذلك أن ننحو منحى المسرح الفقير، علما بأن هذا المسرح الذي يصل في الاقتصاد التقني إلى أقصى حد ممكن يركز على أفضل استخدام لهذه التقنيات بالإضافة إلى الاعتماد على تقنيات لغة الجسد والتعبير كما في المسرح الحركي.

في عرض مسرحي حضرته في أحد المهرجانات العربية غطى المخرج الذي اعتمد منهج المسرح الطبيعي جدران الصالة كلها مع الخشبة بسعف النخيل، ورغم هذا فإنه لم يستطع أن يعطيني الشعور الذي أراده، ولو أنه اكتفى بشجرة واحدة على خشبة المسرح وترك الباقي لمخيلة المتفرج لكان أفضل أثرا.

لقد حرر المسرح الشرطي الممثل من ركام من الأكسسوارات المجانية وبسط التكنيك مع التأكيد على العمق الإشاري في التعامل معه، كل ذلك لصالح وضع النشاط الإبداعي المستقل للممثل في المقام الأول.

في العرض السوري «الآلية» في مهرجان القاهرة السادس للمسرح التجريبي إخراج مانويل جيجي لعب الممثلون على تقنيات بسيطة مثل خيال الظل وأغطية السرير، وكان استخداما في غاية الاتقان والارتباط بالمواقف والأفكار المطروحة، ولهذا حاز العرض على جائزة أفضل تقنية ضمن عروض أوربية وآسيوية استخدم بعضها تقنيات متطورة وضخمة.

قد يميل المخرج إلى تقديم حالة استعراضية في تكريس واستخدام التقنيات، ولهذا فإن توجيهات وتصورات المؤلف تبقى هي الأساس لأنها ترتبط بمستوى التكنيك المسرحي للعصر الذي تكتب فيها المسرحية، وإن أفضل نتيجة تتم حين يكون هنالك تعاون مثمر بين الكاتب والمخرج.

قد يغير المخرج تقنياته في عرض ما ويعمد إلى خطة جديدة بسبب عدم توفر إمكانيات معينة في المسرح، كما حدث لفرقة «ليش» المسرحية حين تقديم مسرحيتها «بعد كل ها الوقت» في مهرجان حمص المسرحي فالسيناريو والتصميم الحركي الذي أعدته نورا مراد يحتاج إلى إضاءة خاصة لم تتوفر في مسرح دار الثقافة بحمص فاستعاضت عنها بمئات الشموع التي زرعتها من مدخل الصالة الخلفي إلى الخشبة التي امتلأت بتشكيلات الشموع حتى أحس الداخل إلى المسرح أنه في مناخ معبدي،وقد استدعى هذا تغيير أساسي في خطة الميزانسين الذي صمم بسرعة ونفذ في العرض مباشرة.

الكتاب المسرحيون تعددت اتجاهاتهم ومدارسهم، فمنهم الواقعيون والتعبيريون والتجربيون، وغير ذلك، وقد استدعت هذه التعددية تنوعا وتباينا في اختيار التقنيات المناسبة وفي طرق استخدامها، وهذه التقنيات هي من الأهمية بمكان حتى في العروض التي تسيطر فيها الإيديولوجيا، يقول

مـــايرخـــولد في حـــديثـــه عن الايديولوجيا هي همنا الوحيد فما حاجتنا إلى التكنولوجيا؟

«مما لاريب فيه، أن ما يؤثر في المتفرج بصورة أساسية، وما يجب علينا صقله هو الفكرة المضمون.. ولكن إذا كنا نريد لفكرنا أن يبلغ الصالة لتوصيل الفكرة، ولكي يدرك المتفرج المضمون، يجب علينا أن نطور وسائلنا في التعبير، وأن نجعلها أكثر مضاء ومرونة وقدرة على توصيل ذلك الفكر».

التقنية والمكان في التجريب على المأثور

أيا كانت التقنيات المسرحية الحديثة والعناية بجمالياتها فإنها لا يمكن أن تكون هدف العرض أو البديل عن الموضوع أو الفكر ذاته.

عندما قدم بيتر بروك عرضيه منطق الطير المقتبس من فريد الدين العطار، والمهابهاراتا لم يكن يبحث عن العرض الضخم في ملحمة كبرى فحسب وإنما كان يبحث عن المستحيل، عن شيء ما، بعد الحداثة، في قلب المأثور الشرقي والتقنيات الموازية، هناك حيث تعيش قضايا أبدية لا تموت.

في المابهاراتا نجد «أرجونا» حين يقترب من النصر بفضل «كريشنا» يتوقف ليسأل نفسه: ما فائدة النصر إذا كان يقوم على سفك الدماء؟

وفي منطق الطير نجد الهدهد الذي يقود مجموعة الطيور إلى السيمرغ (ملك الطيور) يختار الحب الذي لا يموت، يقول الهدهد: في كل ربيع جديد تسخر الوردة من البلبل، فاختر لنفسك حبا لا يموت.

تقنيات التحكم بخيوط المأثور والعرض تبدأ باختيار المكان المناسب، وبحثا عن المكان الخرافي الملائم لأحداث وحركة شخصيات المهابهاراتا خرج بيتر بروك إلى المكان الفارغ واختار مقلعا للحجارة خارج المدينة تبحر إليه عبر نهر الرون، ثم تصعد صحراء جبلية وعرة كأنك في طريقك إلى حضارة أخرى، إلى بدء تكون العالم.

شيء كهذا فعلته فرقة فرنسية قدمت إلى حلب واختارت مكان العرض قلعة سمعان بعيدا عن المدينة حلب، حيث تقوم بقايا أكبر كنيسة في جبل سمعان وسط المدن الميتة من العهد البيزنطي، وتقوم قاعدة العمود الذي أمضى فوقه القديس سمعان العمودي حياته ولم ينزل منه حتى مات. المكان في مثل هذه الفضاءات التاريخية والأسطورية يفرض تقنياته.

في منطق الطير نجد المساحة المكانية مقابلة للمساحة النفسية، والتقنيات المسرحية موظفة لخدمة الملحمة الروحية، والوصول إلى السيمرغ هو ملحمة الوصول إلى الذات. أما الحيز المخصص للتمثيل نصف الدائري فمجهز تقنيا لتقديم عظمة النفس الإنسانية في توقها إلى الارتقاء نحو عالم الكمال. وتقوم سينوغرافيا العرض على إبراز هذه الثنائية: عالم سفلي هو عالم الدثور الدنيوي، وعالم علوي هو عالم

الخلود والكمال الروحي. ويقوم الراوي بتوليد الحركة عن طريق الكلام وحركة اليدين، وتتوضع في المكان بؤر تركيز: سياج مؤلف من أوتاد. شجرة المناقشات. سجادة الصلاة. صخور عارية .. الخ.

عندما قدمت فرقة فرنسية مسرحية روميو وجولييت في بيت أجقباش (متحف التقاليد الشعبية بحلب) وهو بيت عربي قديم في حي الجديدة بفسحته وإيوانه ونقوشه وجداراياته، وبالرغم من الاستفادة من جانب من معمارية المكان والنوافذ والزريعة في تنفيذ خطة إضاءة جذابة وحركة الممثلين في أرض الحوش العربية، فإن فرض المكان العربي بتقنياته التاريخية أحدث مفارقة كبيرة بين المكان (العربي) والموضوع (الغربي) وولد خللا في الوحدة الجمالية وأفقد العرض القناعة وروح التشويق والإثارة.

في مسرحيتي عرس حلبي وحكايات من سفر برلك التي قدمها لي المسرح القومي بدمشق عام 1987م إخراج محمد الطيب كنت قد وضعت في النص المنشور في وزارة الثقافة توجيها حول التقنيات التي يفضل استخدامها، ومخططا للمكان المسرحي، وهو مكافئ لمكان واقعي جمعت أجزاءه من شتى من حلب: ساعة باب الفرج الأثرية. جامع الملاخانة (المولوية) الحمام. السوق. المقهى. البيت. فسطل الماء. وذلك لصالح الحدث المسرحي، منطلقا من أن الحي في العمارة الإسلامية هو وحدة سكنية واقتصادية ودينية متكاملة، ولكن تنفيذ العرض ضمن العلبة الإيطالية فرض التخلي عن كثير من هذه الخصوصيات التقنية والمكانية. والمكان المسرحي هو سجادة العرض، وعلاقة الممثل به يجب أن تكون حميمية روحية، وإن أي اختلال في العلاقة الجدلية أو التكاملية بين السمعي والبصري على المسرح يؤدي إلى انتقاص أو اضطراب التلقي.

العلاقة بين المخرج والمؤلف لابد أن تكون وثيقة ومؤسسة على النقاشات المستمرة بينهما ليس حول مضمون المسرحية ومقولاتها فحسب وإنما حول التقنيات التي يفضل استخدامها لتحقيق هذه المقولات والوصول إلى جماليات أفضل. قد يجد المخرج أن هنالك فقرا في التصورات التقنية لدى المؤلف، أو يجد أن هنالك خيالا أوسع مما تتيحه الامكانيات المتوفرة.

هنا لابد من الوصول معا إلى تصور تقني مما يحقق الأغراض المطلوبة والعلاقة الجدلية بين المكونات السينوغرافية عامة وبين الموضوع. وأذكر أن مخرج مسرحيتي «الملوك يصبون القهوة» للمسرح القومي بحلب عام 1999م إيليا قجميني كان على اتصال معي بشكل شبه يومي حول عدة أمور منها:

١ـ كيف نجسد على المسرح روح القرية كفر سلام التي دمرها القصف الإسرائيلي؟ كان تصوري في النص أن تظهر القرية في خلفية المسرح من خلال غلالة شفافة وينطلق صوت القرية تسجيليا في حوارها المؤثر مع

أبي العز حامل صندوق الدنيا. لكن المخرج رأى أن ذلك يحتاج إلى تقنية عالية فاستبدل ذلك بأن شخّص روح القرية بشخصية حية (عهد فنري) كان لها حضورها المسرحي القوي، ولعلها كانت أكثر تأثيرا في الجمهور من تصور النص.

2ـ ثمة شخصيات تاريخية سلبية كانت في النص، ولم أقدم تصورا سوى أنها تقدم حية بالطريقة التقليدية على الخشبة، ورحنا نفكر معا كيف نخرج من التقني المألوف إلى غير المألوف، على الأقل في عروضنا، وذات ليلة هتف لي المخرج قائلا: ما رأيك أن نقدمها بشكل دمى صقلية ينفذها الممثلون أنفسهم بأداء بيوماتيكي وتربط أيديهم بخيط يحركها لاعب في أعلى المسرح. كانت فكرة جيدة حقا ووافقت على الفور. وهكذا ظهر هولاكو والسلطان الأشرف وابن الزكي، الملكة بلقيس وفطوم المغربية وغيرهم في مشاهد رفعت درجة حرارة العرض واستأثرت بإعجاب ودهشة الجمهور.، وكانت من حيث الدلالة أقوى مما لو مثلت بالطريقة التقليدية.

3ـ في مسرحيتي اختفاء وسقوط شهريار، والتي قدمها مسرح حلب القومي عام 2000م وأعتبرها من أغنى ما كتبت في تحقيق سينوغرافيا معاصرة وتقنيات متنوعة الدلالة ليس في استخدام الوسائط المسرحية فحسب وإنما في أداء الممثلين أيضا.. دفع العجز وفقر الخيال لدى مخرج العرض إلى إلغاء هذه التقنيات وبعض الشخصيات المحورية أيضا لصالح تقديم عرض احتفالي متواضع مضحيا بالعديد من مقولات وأفكار العرض.

أخيرا..

ما أريد أن أصل إليه هو أن التجريب لايتعلق بالشكل المسرحي أو الموضوع فحسب وإنما يتعلق أيضا باختيار التقنيات وطرق التعامل معها لتحقيق عرض مفتوح وعميق الدلالة، وأنه ليس للمخرج أن يعمل أو يستهين بتصورات المؤلف لأن عملية التأليف عند المؤلف موضوعا وأحداثا وحركة وشخصيات وتقنيات ورؤية سينوغرافية عامة تشكل وحدة كلية؛ ولهذا فإن العلاقة بين تصورات المؤلف وآليات العرض التي يقودها المخرج لابد أن تكون علاقة إغناء وتكامل.



المسرح والحرب

تمثيل ما لايمثل

● د. حسن يوسفي/المغرب

منذ مسرحية «الفرس» لاسخيلوس، إلى «مسرحيات الحرب» لإدوار بوند الملقب «بشكسبير العصر النووي»، مرورا بالأعمال الخالدة لوليام شكسبير، نسج المسرح الغربي مع الحرب علاقة راسخة (١).

ولم يقتصر المسرحيون الغربيون من العصر اليوناني إلى الآن، على تمثيل الحروب التي عايشوها أو جرت وقائعها بالقرب منهم فحسب، بل عملوا على استلهام حروب أخرى في مسرحياتهم، كما هو الشأن، مثلا، بالنسبة لجان جينيه مع «حرب الجزائر» وبيتر بروك وبيتر فايس مع «حرب الفيتنام».

وقد ساهم المسرح العربي بدوره في معالجة موضوعة الحرب في

العديد من الأعمال الدرامية، ولاسيما منها تلك التي جاءت نتيجة للتفاعل القوي للمسرحيين العرب مع الأحداث الجسيمة التي عاشها العالم العربي خلال القرن العشرين، ومنها على الخصوص تلك المتعلقة بمواجهته مع العدو الإسرائيلي من خلال الحربين الشهيرتين: حرب يونيو 1967، ثم حرب أكتوبر 1973 (2) علاوة على هذا، نلاحظ أن الحروب التي خاضتها المجتمعات العربية ضد المستعمر، قد لقيت صدى قويا في الكتابة المسرحية العربية (3).

إلا أن التفكير في حضور الحرب داخل المسرح، سواء كان غربيا أو عربيا، يستلزم قبل ذلك، التساؤل بشكل عام عن نوعية العلاقة التي يفترض أن يقيمها المسرح مع الحرب، لذا فإن الإشكال الذي يفرض نفسه، للوهلة الأولى، إشكال «شعري» (نسبة إلى الشعرية La poetigue ويمكن صياغته عبر التساؤل التالي: كيف يمكن للحرب أن تصبح موضوعا مسرحيا؟ أو بعبارة أدق: كيف يمكن تمثيل الحرب مسرحيا؟

لقد ارتبطت الحرب، كما هو معلوم، بمشاهد الدم والقتل والدمار. لذا فإن الإطار الجمالي الذي يمكنه استيعابها في المسرح، هو ما يصطلح عليه ب» الفرجوي Le Spectaculaire، وذلك مادام، «الفرجوي» يعني «كل ما هو مرتبط - ضمن ما هو معروض أو مسموع - بالانتصار والعمل الباهر، بالمجازفة، بالخطر، بالخوف، بالدم، وبالموت. الفرجوي يحيل على كل ما تبعده لياقة المسرح الكلاسيكي نحو حكي المرسلين (من ذلك المعارك، وجرائم القتل) (4).

ومادامت مشاهد الحرب تندرج ضمن هذا الذي يتولاه «الحكي» في المسرح عرض «العرض» فإنها تتميز بخاصية بارزة هي كونها غير قابلة للتمثيل Irrepresentable.

لقد كان أرسطو أول من وضع هذا المظهر الفرجوي غير القابل للتمثيل في إطاره الجمالي والأخلاقي، وذلك من خلال تنبيهه إلى ضرورة إقصاء «المرعب Le Monstrueux الذي تندرج ضمنه مشاهد القتل والحرب، من مجال المحاكاة في التراجيديا، حتى وإن استلزم الأمر تحويل الحقيقة التاريخية، أو التصوف فيها وفق ما يمليه مبدأ الاحتمال والضرورة، ولاسيما في الأعمال التي تستحضر التاريخ وأحداثه (5).

في نفس السياق أيضا، يندرج موقف الشعرية الكلاسيكية المعروفة باستعادتها الدغمائية للمنظور الأرسطي، حيث قيدت «الفرجوي» بمبدأي: الاحتمال Vraisemblance واللياقة Bienseance، ولم تسمح، بالتالي: بتمثيل مشاهد القتل من خلال الفعل الدرامي، وإنما عبر الحكي فقط (6) وذلك مادام الحكى يمتلك ميزتين، مقارنة مع العرض، تتمثلان في: عدم خضوعه لإكراهات الخشبة من جهة، وفي إتاحته لهامش من التخفيف يسمح بتحمل سماع الحكى عن أشياء لاتتحمل مشاهدتها على الخشبة ولربما كان هذا هو الدافع نفسه الذي جعل أرسطو يقترح الحكى حلا لمشكلة «المرعب»

في المسرح.

لكن، ما تجدر الإشارة إليه رغم ذلك، هو أن الحرب - كما يرى جان لوي بونوا أحد المخرجين المعاصرين - «ليست هي القصف فقط، وإنما سلوك الناس خلال الحرب، أي الحرب داخل الرؤوس وانعكاساها بهذا الشكل، يجعل الحرب مسرحية (7) وعندما نستحضر ما يجري حاليا في العالم، وفي أمريكا على وجه الخصوص، لاسيما بعد أحداث 11 ستمبر 2001 نكتشف بالفعل، صيغا جديدة للحرب، تشتعمل فيها أسلحة غير مألوفة منها ما يعرف بالجمرة الخبيثة Anthraxالتي تعكس نوعا من الحرب ذات الطابع البيولوجي، كما نكتشف، موازاة مع ذلك، حالة الرعب Psychose التي يعيشها المواطن الامريكي من جراء ذلك.

كل هذا يشكل أفقا آخر جديدا لحرب يمكن للمسرح أن يستلهمها، خصوصا وأنها تجري خارج دائرة المواجهة الدموية الكلاسيكية التي تحتضنها فضاءات المعارك، لتتحول إلى أعمق أعماق الكائن البشري، لتصبح شبيهة بحالة ذهنية، وإذا كان بإمكان المسرح أن يعرض استحالة مسرحة الحرب - المعركة بتمثيل الحرب - الحالة الذهنية، فإن المراهنة، في كل الأحوال، تبقى على إشراك المتفرج في تخيل التفاصيل وتصور الجزئيات ولعل هذا ما سبق لجورج لوكاتش أن أكده حين أعلن «أن المسرح يعوض ضعفه المادي في مواجهة الحقيقة الفائضة للحرب، باستحضار مخيلة المتفرج «المدعوة إلى (...) تعويض «مالا يراه، وكذا فهمه» المدعو إلى تفكيك «مايراه من الحرب فوق الخشبة» (8) مما يعني أن فرجة الحرب في المسرح تستلزم تحريك النشاط التخييلي والفكري للمتفرج في آن واحد.

من ثم يبدو أن الانتقال من الحديث عن العلاقة بين المسرح والحرب من دائرة الشهادة إلى دائرة التخييل يفتح الباب لشعرية خاصة بمسرح الحرب تمتلك طرقها المتميزة في التشخيص السردي، والأسلوبي والدراماتورجي أيضا. ولربما كانت هذه الشعرية هي التي جعلت البعض يتحدث عن «كتابة الحرب» (9) عوض الكلام عن وصفها. وذلك لكون مصطلح «الكتابة» هنا يتجاوب مع الانخراط في الاختيارات الشعرية التي أومأنا إليها هنا، والتي سنوضحها في ما يلي.

فمن الزاوية السردية، ثمة مأزق يواجهه المسرحي في تمثيله للحرب ويتعلق أساسا بالوضع الذي يندرج فيه «محكي الحرب» «فهذا الأخير» يتموقع ضمن حقل من التفاعلات المتعددة بين الأدب والتاريخ، بين الخيال والواقع، بين الإخراج الشخصي والتمثيل الجماعي (10).

إن «مسرح الحرب» نوع منذور للنزعة الواقعية لذا فإن ما يسمح بالحديث عنه ضمن سياق «كتابة الحرب» هو طبيعة المسافة التي يخلقها المبدع المسرحي مع الواقع والحقيقة التاريخية للحرب، ويؤدي التشخيص الأسلوبي دورا بارزا في هذا الإطار. وعليه، فلا عجب أن نجد

من يعتبر «الحوارية Dialogisme بمثابة الخاصية الأساسية لحكي الحرب» (11).

وإذا كان تمثيل الحرب في المسرح يواجه صعوبات مادية وجمالية أيضا، فإن هذا الفن سرعان ما يلجأ إلى استراتيجيات دراما تورجية تعوض عن هذه العوائق.

وتتحدث إحدى الدراسات عن ثلاث استراتيجيات أساسية هي: الاجتناب

evitement والتشذير Fragmentation ثم الانحراف (12) refraction

يعد «الحكي» أبرز الاساليب المستعملة في استراتيجية الاجتناب حيث يجنب المسرحي صعوبة تشخيص الحرب ومعاركها، ويعوض ذلك بالحكاية عنها.

أما استراتيجية التشذير فتساعد الكاتب على التخلص من سطوة المنظور «الدياكروني» للحرب على عمله، وبالتالي، فهو يقوم بعملية تقطيع ضمن صيرورتها ويعرض مقاطعها على شكل شذرات إما بشكل تناوبي، أو تعارضي، أو تنضيدي أو تعددي، أو غيره من الأشكال، وذلك انسجاما مع ما تسمح به المواضعات الأخلاقية والجمالية لعصر ما، كما هو الشأن بالنسبة للكلاسيكيين الذين أشرنا إلى تقنينهم لمفهوم التمثيل

Rpresentation بمبدأي الاحتمال واللياقة وفيما يخص استراتيجية الانحراف فإنها تتيح ـ بالاعتماد على تقنيات مختلفة إمكانية تغييب عناصر لها علاقة مباشرة بالحرب، وتعوضها بمعادلات لها، ذات طبيعة مختلفة وتلعب الكواليس مثلا، دورا بارزا في هذا الصدد كأن تستوعب مشهدا ما يتضمن شخصيات غير مرئية تطلق النار، باعتباره مشهدا يعكس المعركة.

وعلى العموم، فليس لـ « مسرح الحرب» شعرية ثابتة تتحكم في مختلف الاعمال المسرحية التي تمثل الحرب في كل زمان ومكان فمثلما تعددت الحروب، تعددت أيضا أشكال تمثيلها في المسرح، ولعل الاعمال الرائعة التي راكمها المسرح الغربي والمسرح العربي أيضا، خير دليل على ذلك.

الهوامش:

1 ـ من بين الدراسات الجادة والحديثة جدا في الموضوع، يمكن مراجعة:

Theatres de la guerre - Textes réunis par François lecercle - Klincksieck 2001.

2 ـ انظر: أحمد محمد عطية ـ حرب أكتوبر في الأدب العربي الحديث ـ سلسلة اقرأ ـ عدد 380 ـ دار المعارف ـ مصر ـ أكتوبر 1982.

3 ـ يمكن أن نمثل لذلك بالمسرح المغربي، من خلال مسرحيتين هما: «مواويل البنادق الريفية» للمرحوم محمد مسكين، والتي تناولت «حرب الريف» التي خاضها المغاربة في شمال البلاد ضد المستعمر الإسباني. ثم مسرحية «المعركة الكبرى» لعلي الصقلي، التي تتناول «معركة وادي المخازن» الشهيرة التي واجه فيها المغاربة المستعمر البرتغالي.

4- Béatrice Picon - Vallin - le spectaculaire de masse: du théâtre au cinéma (in) le spectaculaire - Sous la direction de Christine Hamon - sirejols - André Gardies - ALEAS EDITEUR - Mars 1997. p. 64-63`

5- Jean-Jacues Roubnine - Introduction aux grandes théories du Théâtre - Bordas - Paris 1990 - p. 7-8.

6- Anne Sancier - Chateau - Le spectaculaire dans le théâtre classique (in) le spectaculaire - op. cit. p 55.

7- Jean - Louis Benoint - Renconte avec Gilles Castaz (in) MAGAZINE Littéraire: Dossier "le théâtre de la guerre" No 378 - 1999 - p. 27.

8- Marie - odile Thirouin - La guerre et sa représentation bulletin de littérature général et comparée - No 27 automne 2001 - p. 9-10.

9 ـ انظر كتاب:

Ecrire la guerre - Etudes réunies par Catherine Milkovitch - Rioux et Robert pickering - presses universitaires Blaise pascal - Clermont. Ferrand - France 2000.

(10) Catherine Milkovitch-Rioux - Avant - propos (in) Erire la guerre - op.cit. - p. 12.

11- Ibid - p. 11.

12- Marie odile Thirouin - op. cit. p. 16.

جان جاك روسو والمسرح

• د. إبراهيم عبدالإله المنجد
جامعة الملك سعود

عندما كان الناس يعيشون في مجتمعات، كانوا يخضعون لرغبة ملحة، لم يتمكنوا من مقاومتها: إنها الفن. فكانوا يتطلعون دوما إلى الإنسان في محاكاته أقرانه، وتصويره لذاته ولكل ما يحيط به من مخلوقات وأشكال مختلفة.

جاء المسرح ليكون النمط الأكمل من بين الأشكال المتعددة للفن، لأنه يجمع بين الأشكال الأخرى، والأكثر جاذبية وتأثيرا في الإنسان، لأنه لا يتوجه لفرد معين، بل يخاطب الناس جميعا، ويزيد من أحاسيس الفرد بتحريك أحاسيس الجميع. فالمسرح، هذا الشكل الفني الأشمل، يجمع فنونا شتى، كالرسم والأدب والنحت والموسيقى والرقص، في إطار واحد، لأنه يعتمد، في آن معا، على البلاغة والصورة واللون والغناء والحركة.

خلال القرون الماضية، كان أنصار المسرح وأعداؤه قد تبادلوا الحجج دون كلل أو ملل حول أهميته؛ فكان المؤلفون المسرحيون ورجال الأدب مقتنعين بأن المسرح يمكن أن ينفع

ويفيد، وأنه غير مؤذ، أما رجال الدين، فكانت آراؤهم على عكس ذلك تماما، وقفوا صارمين حازمين ضد المسرح بشكل عام.

حملت الأديان مفهوما جديدا للحياة، فلقد علمت الإنسان إذلال شهواته وتفانيه بذلك، عارضة عليه صورة حياة سماوية يهتم بها وحده مستقبلا، ولم يستطع المسرح تبرير سلوك الإنسان أمام هذه المفاهيم الجديدة.

في القرن السادس عشر، لم يكن المسرح، الذي كان في خطواته الأولى، ذا شعبية كافية، كي يصبح موضوع قلق للأخلاقيين أو لرجال الدين في فرنسا.

وفي القرن السابع عشر، ومع روائع كورناي Cornille وراسين Ra-cine وموليير Molière، خط المسرح طريقه الصحيح، فهيج الغرائز، خاصة غريزة الحب، وأصبح حيث الصورة الممتعة والبديعة والساحرة لضعف الروح الإنسانية، سبب بؤس الإنسان وانحطاطه، وعقبة أمام النعمة والنجاة، فلم تتأخر الأديان في محاربته لردع خطره عن الناس.

ومع بداية القرن الثامن عشر في فرنسا، أخذ الصراع طابعا جديدا، بسبب التقدم الاجتماعي الذي صقل العقول وهذب النفوس، ففقدت الكنيسة سيطرتها على النفوس تدريجيا، رغم جهودها الكبيرة في الدفاع عن العقيدة. وأمام ضعف المعارضة الدينية، وتطور مفهوم السعادة والميل إلى اللهو، ثبت المسرح أقدامه، وبدا كوسيلة لهو مفيدة للجماعة البشرية، دون حاجته إلى إثبات كيانه أمام الكنيسة والمبادئ المسيحية.

في عام 1733م، اتضح موقف الكاتب الفرنسي فولتير Voltaire من المسرح في هذا الصراع؛ فقد توجب عليه إظهار كثير من الحماس والغيرة نحو المسرح، وأن يكون أقل اعتدالا من أسلافه، لأنه عشق المسرح لدرجة الجنون.

فلم يدع فولتير أي مناسبة إلا ودافع فيها عن قضية المسرح، شعرا ونثرا، وكان يؤمن بدور المسرح الرائد، وشبهه بمدرسة تشحذ العواطف الجميلة والفضيلة في نفوس الناس.

في تلك الآونة، كان الفرنسيون يتمتعون بحس مرهف تجاه المسرح، ولم تعد العروض المسرحية مقتصرة على المدن الرئيسية فقط، بل امتدت إلى كافة المناطق الفرنسية الأخرى.

حينئذ، لم تستطع سويسرا النجاة كليا من أثر المسرح، وكان لا بد لها من مواجهة النزعات الاجتماعية التي رسمت لها طريقا في البلاد، ومع ذلك، استطاعت العادات والتقاليد الحفاظ على ما تبقى من شفافية المجتمع السويسري.

في عام 1755م، أقام فولتير على الأراضي الفرنسية، على بعد أمتار فقط من الحدود مع سويسرا، حرا وبعيدا عن قبضة السلطات الفرنسية، ومهددا جنيف. وكان يصبوا إلى نشر فن التمثيل في جنيف، رغما عن أنف مجمعها الديني، وتعد فترة إقامته في سويسرا الأكثر خصوبة له، إذ قدم

خلالها العديد من المسرحيات التي شهدت له بالتفوق والنجاح.

أثناء تحضيره لمقاله: «جنيف»، أراد المفكر والكاتب الفرنسي دالمبير D'Alembert الاطلاع عن قرب على المدينة التي ستحمل عنوان مقاله، فأتى إلى جنيف، وزار فيها صديقه فولتير.

في هذه الزيارة، لم يأل فولتير جهدا في حث صديقه دالمبير على الحديث عن محاسن المسرح ومزاياه الحميدة في مقاله الذي يعده.

وهكذا كان، فقد ظهر مقال جنيف، بعد عام واحد، في المجلد السابع من الموسوعة، حث دالمبير الجنيفيين، في واحد من فصولها، على إدخال العروض المسرحية إلى أراضيهم، وشرح فيه مزايا المسرح وحسناته، وشبهه بمدرسة تعلم الفضيلة وتنبذ الرذيلة. وهكذا، يكون دالمبير قد أدى خدمة جليلة لصديقه فولتير.

لم يكن قساوسة جنيف سعداء بهذا المقال، وخوفا من آثاره السلبية على شعبهم، حاولوا الحصول على عدول أو استدراك من كاتبه، لكنهم أخفقوا في ذلك. وبعد هذا الإخفاق، توجهوا إلى صديقهم روسو، فخيب آمالهم أيضا، إذ لم ير شيئا في مقال دالمبير يدعو للخوف والقلق. وما أن عرف روسو بأن لفولتير يدا في هذا المقال، حتى أقام الدنيا وأقعدها، فالفقرة التي تمجد المسرح في المقال هي لفولتير، وعليه فقط أعلن الحرب.

إذا، هكذا كانت المعركة بين روسو وفولتير، أما دالمبير، فلم يكن سوى شخص مسخر. ونتيجة لهذا العراك الثقافي، ألف جان جاك روسو كتابه رسالة إلى دالمبير حول المسرح La Lettre à d'Alembert sur le théatre، الذي أراد من خلاله الظهور كبطل لجنيف، مدينته ومسقط رأسه، ومتابعة حملته ضد الحضارة، ومفسرا لإحدى أفكاره الرئيسية التي وردت في كتابه التوجيهي عن العلوم والفنون Le Discours sur les sciences et les arts، لعام 1750م، ضاربا المجتمع في إحدى ملذاته الغالية.

في مطلع كتابه رسالة إلى دالمبير، دافع روسو عن قساوسة جنيف، الذين اتهمهم دالمبير بالسوسينية، وهو مذهب ينكر المسيحية، ثم انتقل بعد ذلك إلى مسألة المسرح.

يتضمن الكتاب نوعين من الدلائل والبراهين: فهناك أولا الدلائل العامة التي خصصها روسو لإظهار عيوب المسرح ومخاطره، وثانيا الدلائل الخاصة التي هي عرض للأسباب التي تعارض دخول المسرح إلى مدينة جنيف.

بادئ ذي بدء، يدرس روسو هدف المسرح وتأثيره على أخلاق المشاهدين، ويبحث في كشف خبث أنصار المسرح وريائهم، أولئك الناس الذين أعلنوا أن المسرح هو مدرسة تعلم الفضيلة والأدب وحسن الذوق. ولم يكن المسرح، كما أشار روسو، إلا واحدة من الترهات الرخيصة التي تشكل خطرا على الإنسان وعقله.

يطالب روسو خصومه بالنظر إلى عواطفهم بعد مشاهدة عرض مسرحي تراجيدي، حيث يمتد الانفعال إلى نفس كل مشاهد، ويظل

ملازما له إلى ما بعد انتهاء العرض، وهو ما يؤكد، حسب روسو، أن المسرح يطهر الشهوات التي لا نملكها ويثير التي عندنا. ويعطي روسو مثالا لما يحصل في مسرحية فادر Phèdre للكاتب الفرنسي راسين Racine، حيث يبدو الإنسان مسيرا، تعاقبه السماء لما تقترفه يداه بإيعاز منها.

كما كان قاسيا في حكمه على التراجيديا، كان روسو أيضا قاسيا على الكوميديا. وكان الحديث عن الكوميديا هو الحديث عن موليير Molière، وكانت اعتراضاته كثيرة عليه، فهو يرى أن مسرح موليير هو مدرسة تبذر الرذيلة والعادات السيئة، مدرسة تحول طيبة الإنسان وبساطته إلى سخرية، وتعكر نظام المجتمع، وتستهزئ بحقوق الآباء على أبنائهم، وحقوق الرجال على زوجاتهم، وحقوق أرباب العمل على أجرائهم.

ينهي روسو بحثه عن المسرح قائلا إن الأثر الذي تخلفه العروض المسرحية قاتل ومدمر للمجتمع، لأن ضرره يفوق بمئات المرات حسناته.

من بين المؤسسات التي يجد فيها روسو ضالته، اللقاءات والمجالس، التي بالرغم من بعض عيوبها، كتشجيع الغيبة بين الناس، والإفراط في شرب الخمر عند الرجال، إلا أن أثرها يبقى إيجابيا بشكل عام، حيث تطور العلاقات الإنسانية بين البشر، وتشجع خصال الرجولة والشهامة بين الشباب.

يختم روسو رسالته تلك بلوحة من النشاطات التي يأمل رؤيتها في بلده، منها المهرجانات في الهواء الطلق، والاستعراضات، وسباقات الجري، وألعاب الماء وحفلات الرقص..

كان مبدأ روسو في رسالته ضد المسرح معارضا كليا للمسيحية، إنه الاعتقاد بسمو الطبيعة الإنسانية: (ولد الإنسان طيبا، إني أقر ذلك، وأعتقد أني قد أقمت الدليل عليه)، هذا ما جاء على لسان روسو. وإذا اعتبرنا هذا المبدأ كنقطة بداية، وإذا قمنا بتفحص محاجة روسو العامة، نتبين أنها تتلخص كالآتي: المسرح هو إنتاج حضاري، وتسلية لا ترد إلا على حاجة مصطنعة، إنه مرآة يتسلى بها مجتمع ينظر إلى نفسه من خلالها، مرآة مزيفة ومضللة.

محاربا المسرح الذي اعتبره الأكثر تصنعا من بين كافة الأشكال الأدبية، لم يقم روسو في رسالته إلى دالمبير La Lettre à d'Alembert، إلا بتفصيل وتطوير نظريته الرئيسية التي استمر بالدفاع عنها طيلة حياته، وهي محاربة الحضارة المزيفة، والعودة إلى الحياة الطبيعية البسيطة.

صورة الانتفاضة في المسرح الفلسطيني في

«قصص تحت الاحتلال» و«وبعدين؟»

• الدكتور عبدالرحمن بن زيدان
المغرب

المسرح العربي وفلسطين

لا يتحدد موضوع المسرح العربي في سياق الدعوة إلى التجريب المسرحي إلا بموضوعه وأطروحته التي يقدمها دراميا، ولا تتحدد قراءة هذا الموضوع، إلا إذا كان أساس التجريب بحثا عن جديد هذا الموضوع بدلالات يعيد بها المسرح العربي إلى المسرح العربي، ويعيد له كلامه بكلام أدبي يعطي لهذه القراءة إمكانات الفهم والاستيعاب والتمثل لخطاب هذا التجريب وهو يعيش بأصالته وبصوته وبموضوعه لأنه تجريب لا يمكنه أن يوجد بمعزل عن واقعه، وعن متخيله، وعن ارتباطه بسؤال وبأجوبة الدراما وهي تؤسس خاصية الموضوع العربي، وتفعل خاصية بنائه وإبراز حقيقة عمقه في التاريخ، وفي الموقف من المعيش وهو

يحيا انتماءه إلى أطروحة، أو الانتماء إلى قضية، أو الانتماء إلى خلفيات اجتماعية وسياسية وحضارية تحرك هذا الانتماء لتعطي جمالية خاصة لفنية تشغيل الأدوات المسرحية للدخول في الأزمنة الجديدة بهذه الأطروحة بعيدا عن وهم النموذج الخالص في التجريب، أو اتباع النموذج المثال في هذا التجريب.

وحتى يعود المسرح العربي إلى فضاءاته الثقافية والاجتماعية والحضارية، وحتى ينأى عن بريق التجريب الغربي والانبهار بسرابه وبريقه، صارت بعض الكتابات الدرامية العربية تصر على فعل الانفلات من هذا الضياع وراء النموذج، وتحرض على العودة بموضوعها العربي إلى المسرح العربي.

ومن المواضيع الأكثر سخونة وإنسانية في الكتابة المسرحية العربية المعاصرة، موضوع يتسم بالجرأة في محاولة الإحاطة بتاريخ المجتمع العربي دراميا، والعمل على تصيير الكتابة المسرحية العربية ذاكرة للتاريخ، وتاريخا لهذه الذاكرة. هذا الموضوع يكمن في القضية الفلسطينية باعتبارها تراجيديا في الواقع، وباعتبارها صارت أسس الكتابة الدرامية العربية في التجريب المسرحي، وصارت كتابة تحرك وعيها التاريخي بأشكال الصراع في الشرق الأوسط، فغدت الكتابة فيها تتكلم كلام الواقع دون أن تكون مطابقة له، أو تكون انعكاسا له، لأنها كتابة تشكل خطابها في التجريب من موضوع الواقع دون أن تكون صدى له.

ومن جرأة تجريب الكتابة في موضوع القضية الفلسطينية، صارت الكتابة الدرامية في خدمة موضوع فلسطين، وصار موضوع التجريب تاريخا يكتب تاريخ موضوعه بهذه القضية، ويبني به أحداثا واقعية ومتخيلة بها، ويحول جرأته إلى فعل درامي يؤدرم القضية الفلسطينية بواقع العنف والشراسة السائدة في الأراضي المحتلة، ويؤدرم - كذلك - غياب السلم والحب والتعايش في عالم اختلت موازينه، واختلت العلاقات فيه بعد أن اهتزت أركانه نتيجة انتشار العنف، وذيوع عمليات الإبادة الجماعية للفلسطينيين، ونتيجة انتشار التقتيل الجماعي الذي يتسبب في دوار الكتابة ودوختها ومرارتها.

وكي نقترب أكثر من هذه العلاقات التي تجمع التجريب المسرحي بالقضية الفلسطينية، نريد تقديم قراءة متأنية وعميقة لعرضين مسرحيين اتخذا من أطروحة فلسطين مادة درامية للكتابة بشكل مباشر أو غير مباشر، أو بشكل ظاهر أو مضمر، وذلك تحت تأثير عاملين اثنين:

١ - عودة الانتفاضة الفلسطينية إلى المسرح العربي لتعلن عن صوتها وحضورها بعد زيارة «شارون» للمسجد الأقصى، وعودة المد الانتفاضي إلى زمن ترتيب مساره في الواقع وفي الإبداع.

2 ـ مواجهة كثير من أجهزة الإعلام العربية منها والدولية الصامتة والساكتة عن تقديم عمق الصراع العربي الصهيوني بسبب التواطؤات، والتحالفات المصلحية التي تعمل على إبقاء الحالة على ما هي عليه، وتعمل على تأجيل «تأجيل» الحل النهائي للخلافات والتوترات والحروب السائدة في الشرق الأوسط.

وبصرف النظر عن مدى تبلور هذين المستويين ـ بشكل مباشر أو غير مباشر ـ في هذين العرضين المسرحيين، وبصرف النظر أيضا عن مدى تشابه أو اختلاف مستويات التجريب فيهما، فإن هذين العرضين سيبقيان من النتاجات الدرامية العربية الأكثر اهتماما بفعل التفكير في الواقع وفي التاريخ العربي وفي فلسطين بدراما تكتب بهذا التفكير سؤال الحالة وسؤال الوجود وواقع الوجود بأشكال فنية لا تتوحد في أشكالها، ولا تتقاطع في مساراتها، لأنها دراما تريد أن تتخذ من موضوع فلسطين شكلا لأطروحة، وتتخذ من هذه الأطروحة قضية لشكل مسرحي يقوم وجوده على التاريخ وعلى السرد القصصي، ويقوم على إعادة قراءة التراث العربي، وقراءة التاريخ الدموي للصهيونية قراءة تغربل مواد هذا التراث وهذا التاريخ من أجل كتابته كتابة مسرحية معاصرة في سياق درامي ينتج خطاب النص المسرحي حول القضية الفلسطينية.

لقد تم الإلمام بهذه القضية في مسرحيتين هما:

1 ـ (قصص تحت الاحتلال) لفرقة مسرح القصبة، من رام الله وهي للمخرج نزار الزغبي.

2 ـ (بعدين) لفرقة عناد، من بيت جالا، وهي من إخراج رندا غزالة.

إن الأطروحات التي تضمنتها هاتان المسرحيتان، هي في كون التجريب فيهما مستمد من طبيعة الظروف والحالات والأوضاع التي يعيش فيها الكتّاب المسرحيون العرب في فلسطين، لهذا كان المحفز على القراءة الاعتبارات التالية:

الاعتبار الأول: وهو الذي يمثله ارتباط الممارسة المسرحية العربية بالقضية الفلسطينية باعتبارها موضوعا قوميا يعطيه الكتّاب المسرحيون العرب أهمية قصوى من خلال نقد السياسات التي تسلب فلسطين كل مقومات وجودها كتاريخ وشعب وتراث وذاكرة جمعية.

الاعتبار الثاني: ويتمثل في وجود مسرح فلسطيني يظهر خطابه من تحت سعير إرهاب الاحتلال، ويزاول نشاطه تحت ضغط الظروف القاسية التي يعمل فيها الفلسطينيون على تقديم إنسانية قضيتهم وعدالتها بخطاب درامي مباشر، وغارق في الرمز والانفعال أحيانا أخرى.

وتأسيسا على هذين الاعتبارين نصوغ سؤال القراءة في سؤالين هامين بهما سنركز في هذه المقاربة النقدية على المسرح الفلسطيني من قلب فلسطين، لأنه يعتبر ظاهرة الانتفاضة وصوتها وحقيقتها وخطابها الملتزم بالقضية. السؤالان هما:

1 ـ كيف تعامل هذا المسرح مع

الواقع الفلسطيني للكتابة عن الانتفاضة في زمنها الجديد؟

2 ـ كيف اشتغلت خطابات هذه الكتابة في سياقاتها الواقعية والمتخيلة للتقريب بين النص الدرامي المكتوب، ونص العرض بلغة بصرية كانت أساس التجريب على موضوع الانتفاضة في عرض «قصص تحت الاحتلال» وفي عرض «وبعدين»؟

«قصص تحت الاحتلال» وخطاب السخرية من الاحتلال

ليست «قصص تحت الاحتلال» مسرحية بالمعنى الكلاسيكي للمسرح، وليست بناء دراميا يسير وفق شروط الكتابة التراجيدية، وليست لغتها لغة تبني حوارها بين الشخوص في صراع يسير نحو التأزم والتعقد والحل. إن هذه «القصص» مسرحية من نوع آخر، لأنها لا تقدم النص الدرامي بسمات درامية تبنيها لغة الحوار بجنس أدبي وفني له حدوده المعلومة في فضاء التجربة، وله بناؤه الواضح في التقابلات مع الحالة والوضعية والتاريخ الذي استمدت منه هذه القصص شكل سردها حين بنت هذه القصص برنامج حكيها الخاص على الحوار الفردي الذي جعل منها سردا ينتمي إلى جنس الرواية أكثر ما جعلها تنتمي إلى المسرح بمفهومه المتداول.

إن ميزة مسرحة هذه القصص كانت في خاصية التلقائية والسخرية والارتجال المقنن الذي يسير عليه شكل السرد على لسان كل حكواتي في العرض، وكانت هذه المسيرة تسير برؤية الحكي إلى أقصى درجات القرف والرفض لمرجعيات هذه القصص في شكلها المعطى، والعمل على تحويلها إلى نص قابل لتشخيص زمن العرض وتشخيص زمن المعاناة الفلسطينية تحت كابوس الاحتلال، إنه زمن العرض الذي انبنى على مجازية اللغة وعلى وظيفتها الدراماتورجية في العرض، فجازف العمل الجماعي للفرقة، بهذه اللغة، كي يكتب ـ بهذه القصص ـ عن الانتفاضة والتاريخ والحب والعزلة والعدوان والهجرة وبناء الكلمات بحروف صارت لغة السياسة في العرض على لسان الموسيقار والعاشق والممثل والمرأة.

إن دهشة العرض تبدأ بجمالية الصمت، وبجمالية الهدوء يبدأ زمن العرض هادئا بإيقاع موسيقي يصور بعلاماته الصامتة بقعا ضوئية تحدد جغرافية المكان وهيبته في دلالاته الأولى في صورة المشهد الأول فوق الركح وقد تأثث بخمسة أكوام من الجرائد المنطوية على ظلالها هي الأكوام المشخصة للغة الأولى في العرض، وهي الولادة الناطقة بصرخة هذه العلامات تحت هيبة الكرسي المعلق في الفراغ وفوقه دمية تتأرجح في الفضاء تاركة لركام الجرائد فرصة الإفصاح عن الدلالات الأولى لوجود هذه الأشكال كرموز تحمل المعاني التالية:

● هذه الجرائد هي ركام كلام الإعلام العربي والغربي المثقوب

بخطاباته وبأخباره وبإعلاناته التي تغرق الناس والعباد والآذان في دوامة من التيه الذي يبعدهم عن حقيقة مأساة الإنسان الفلسطيني في فلسطين.

● هذا الركام من الجرائد ينزل كخراب فوق الرؤوس، بأخبار كاذبة هي أكبر بهتان وأكبر تزوير لحقيقة الإنسان الفلسطيني حين تصنع حوله الأخبار الملفقة ولا تأتي بالخبر العظيم الذي يكتب تاريخ انتفاضة شعب بكامله.

ومن تحت ركام هذه الجرائد تبدأ الحياة في بعث الحركة، وتشرئب الأيادي والأعناق لتنهض الأجساد التي تحمل ظلها معها، ويخرج الممثلون يتبعون حركاتهم البطيئة للإفصاح عن الانتماء إلى التاريخ الفلسطيني وإلى الانتفاضة باللباس الفلسطيني الذي يشخص انتفاضة أطفال الحجارة دراميا.

كيف اشتغل العرض عن الانتفاضة؟

رسمت فرقة القصبة من رام الله، منهاجا واضحا في التعامل مع الواقع الفلسطيني، ومع الإعلام العالمي والمحلي ومع البعد الإنساني في الإنسان الفلسطيني، وذلك نتيجة معايشة أعضاء الفرقة لمسألة «الأمن والاستقرار» والحالات المتجددة للحصار على المدن والقرى الفلسطينية، ونتيجة اهتمامهم بمجمل التفاصيل في فلسطين، وهو ما هيأ لهذه الفرقة مجالات كتابة قصص حية بتفاصيل الحياة اليومية المأساوية في فلسطين بالتأليف والتوليف، وهو ما رسمت به الفرقة طرق الاشتغال من خلال الخيارات التي وضعتها لعملها للإجابة عن سؤال الاشتغال في العمل وفي الإنتاج المسرحي تحت ضغط الظروف القاسية التي تحياها تحت نير الاستيطان والاحتلال. تقول فرقة القصبة عن هذه الخيارات:

(مع بداية انتفاضة الأقصى، كان السؤال الذي فرض نفسه علينا في مسرح القصبة، كيف يمكننا كفنانين مسرحيين أن نشارك في الحدث، ونعبر عنه بأدواتنا الفنية؟ ومع تسارع الأحداث الدامية، أصبحت «طقوس الشهادة» حدثا يوميا تحصد فيه أرواح أبناء شعبنا، وعادت الحاجة أكبر لخلق العمل الفني الذي يستجيب للحدث، أو يخاطب جمهورنا الغارق بجميع أشكال وأبعاد الصراع اليومي مع الاحتلال، وبات ملحا الإجابة عن السؤال حول دور الفن، والفنان في هذه المرحلة؟ كانت إجابتنا في مسرح القصبة عبر العمل على تطوير عرض مسرحي تجريبي يمثل جوانب من حياتنا اليومية من خلال مجموعة من المشاهد المسرحية والمونولوجات الشخصية، إضافة إلى الرقص والموسيقى».

وقد بلورت هذه الاختيارات تجريبية العمل الجماعي في دراماتورجيا الاشتغال الجماعي لكتابة هذه القصص دراميا للعرض، وذلك وفق مراحل الاشتغال التالية:

● تطوير العرض المسرحي أسبوعيا بشكل يتناسب مع مستجدات الواقع السياسي في زمن الانتفاضة.

● أن كل فنان كان يكتب موضوعه بكتابة تقوم على الإحساس بقوة وفعالية المونولوج وفق الواقع المعيشي، ووفق الرؤية الإخراجية للعرض المتفق عليه تمشيا مع المنهج المرسوم.

● أن كل تيمات القصص مستمدة من واقع الحياة اليومية ومن صور القصف والقتل والحصار وإغلاق الحدود وهدم البيوت والموت والحب والسخرية المرة في الزمن الصعب.

هكذا صارت «قصص تحت الاحتلال» احتفالا إنسانيا يدافع عن حقه في المقاومة والانتفاضة والعيش بكرامة في حياة طبيعية تحولت بذخيرة الفرقة إلى كتابة عن الانتفاضة من بدايتها إلى زمن كتابة العرض، وهي الكتابة المتمثلة في الأطروحة المركزية في هذه القصص الكوميدية/التراجيدية حول الإعلام، وحول الوضع الفلسطيني، و«كيف يضحك الفلسطيني؟» و«كيف يحزن؟» و«كيف يموت؟» و«كيف يحيا وينتفض في ظل الحصار والاحتلال؟»».

إنها قصص تكتب في عرضها المسرحي عن واقع عنيد وقاس ومميت تعلن فيه هذه القصص، عن نفسها بتلقائية جارحة في معركة يومية، وفي حرب حقيقية فيها يتم تثبيت حق تاريخي يتم الإعلان عنه فوق الركح بعد أن تشكل وجود هذا الحق في الواقع، وانتقل إلى الدراما ليقدم صورة الفلسطيني الذي هو موضوع وأداة حكي موضوع الصورة من خلال كل ممثل حكواتي هو جزء من الواقع الذي يحكي عنه، وهو أساس النتاج الدرامي لهذه القصص بأهداف رسمت بشكل فني الأهداف والأسس التالية:

● أن تلتقي عروض مسرح القصبة بالذين يدافعون عن أنفسهم بالحجارة زمن الانتفاضة.

● أن فضاء المسرح الحقيقي هو الواقع الذي يكتب عن العشرة شهور الأخيرة للانتفاضة بمونولوجات تعيش كبرياء الإفصاح عن الواقع ببساطة عميقة.

● إن كل قصة تعيش جحيمها وتقدم شكواها وتحمل شقاءها.

إن عرض «قصص تحت الاحتلال» عبارة عن مونولوجات تحكي حكايات بسيطة وقاسية، مأخوذة من زمن الانتفاضة، توحد السخرية السوداء بين موضوعاتها التي تصل، أحيانا، إلى تقديم صور عبثية عن الواقع بمشاهد منفصلة عن بعضها البعض، لكنها في العمق تتوحد حول موضوع واحد هو «الانتفاضة». هذه المشاهد التي تنطق بخطابات ساخرة في المشاهد كثيرة.

فهناك مشهد الاتصال بين فلسطيني من الداخل والمواطن المقيم في الخارج، والبدء من السؤال الذي سينكتب به المشهد «كيف الحال؟». «إنه مشهد الأب الذي يتلقى مكالمة هاتفية من ولده المقيم في أوروبا، والذي يسأل عن ظروف الوطن

وأحوال الأسرة والعيال فردا فردا، وكان الأب يجيب بسخرية عبثية معبرة قائلا: «الكل بخير، الأصغر قتل، ولكنه بخير، والأم أصيبت برصاصة، ولكنها بخير، والأخت تم طلاقها، ولكنها بخير». ويسأل الابن أباه عن أصوات المدافع التي يسمعها، فيرد الأب قائلا: «إنه مجرد صاروخ دخل من الشباك ووقع فوق سقف البيت.. إنه من صواريخ الاحتفال بالعيد».

وهناك مشهد المواطن الذي يتخيل طقس جنازته بعيدا عن فضول الفضوليين «البصاصة» وبعيدا عن الضوضاء، وعلاقة هذا بالرقابة وبالسياسة وبالمنع وبطقوس الدفن، وتكريم الميت. وفي مونولوجه الساخر يطلب من لاعبي الطاولة والدومينو التوقف عن اللعب أثناء مرور موكب الجنازة، ويطلب من مشيعيه، ومن الناس الحاضرين ألا يتزاحموا عند نزوله القبر، ويطلب من المدخنين إطفاء سجائرهم والكف عن التدخين - ولو لدقائق - حفاظا على البيئة والصحة، ويطالب الأهل والأحباب بتغسيله قبل الدفن، لأنه يريد وضع استثناء في القاعدة الدينية التي تقضي بدفن الشهيد بثيابه بدون تغسيل، وذلك بسبب خوفه من أن يكون أحد الصهاينة قد نجسه بلمسه بعد مماته.

وهناك مشهد الجو الرومانسي بالكازينو وتبادل الهدايا بسخرية ساخرة على ما يجري في الوطن، حيث الشاب العاشق يقدم لعشيقته الفنانة رصاصة كعربون محبة وتواد وصبابة، أما هي فتهديه في هذا اللقاء الذي تم على خط النار قنبلة.

وهناك مشهد تمزيق صفحات الجرائد إربا إربا يبدأ من رقعة الصفحة بكل أعمدتها وعناوينها الكبرى والصغرى ليصل إلى الجزء الصغير منها بحثا عن خبر يتكلم عن زمن الانتفاضة. وفي عملية البحث عن موضوع الانتفاضة في الإعلام الغربي والعربي أصبح كل خبر يتعلق بفلسطين عاديا:

□ استشهاد الآلاف من الفلسطينيين يصير خبرا عاديا.

□ سقوط آلاف الجرحى يصبح شيئا عاديا.

□ اقتحام المدن يغدو شيئا عاديا.

ومن بين كل هذه المشاهد كان عالم الصغار يتكلم ببراءة صادقة، ويتحدث بوداعة شفافة عن حلم صغير يكتفي بأمل واحد هو الحياة في سلم وفي أمان، لكن هذا الحلم سيغتال حين كتب طفل فلسطيني رسالة إلى العالم عثر عليها والده في حقيبته المدرسية التي كانت لا تحتوي إلا على دفتر رسم وتفاحة وساندويش زيت وزعتر وقلم رصاص مكسور ومبراة، فيناجي الأب المكلوم براءة طفله أثناء حديثه مع هذه الأشياء، وكلمات الرسالة تردد:

كان في مرة ولاد صغار
كانوا بلعبوا بالحارة
أجتهم طيارة
وشنت عليهم غارة
ما عاد في حارة
وما لعبوا الزغار

إن فهم المشاهد بالمونولوجات الساخرة في «قصص تحت الاحتلال» هو فهم واقع حربي ونفسي وإنساني يتطلب وضعه في سياق العلاقات المتوترة بين هذا الواقع ودور الإعلام في متابعة ما يحدث في هذا الواقع، وفهم الموقف الذي يراكم الأخبار والأنباء المزوقة بالمساحيق الإيديولوجية دون الوصول إلى نبض الشعور الحقيقي للناس في فلسطين وهم يعيشون تحت نار الاحتلال العنصري. إن هدف الموقف الذي بنته هذه السخرية في هذه المشاهد هو إقناع المتلقي بعمق وبدلالات القصص المحكية في «قصص تحت الاحتلال»، وبأن فلسطين ليست مقالة أو خبرا للبيع والشراء والمزايدة، وأنها ليست كلمات للإثارة، وأنها ليست حالة عابرة بين السطور الملتوية التي يمكر بها الإعلام المكتوب والمرئي والمسموع. إن فلسطين والفلسطينيين «في هذه القصص» حالة إنسانية ترفض الخبر العادي رفضا ينم عن وعي تراجيدي بالحياة وبدرجاتها في تسييس كلمات النص أثناء تركيب الكلمات بحروف تتبنى دارمية التركيب بلعبة تقديم الكلمات. فمعلم محو الأمية يقوم بتعليم مجموعة من أبناء الفلاحين الذين هم من أهل بلدته، ويطلب منهم تكوين كلمات من حروف كانت تحيل على المعيش، فحرف الشين يصبح «شرودنا»، «شرا»، «شيطان»، «شارون»، «الشهيد»، والدال «دبابة»، والقاف «قصفونا» وحرف النون يصبح «النكبة»، والراء «رشاش».

وهذا ما جعل درجات السخرية في كل القصص تنتقل من الواقعي والواقع إلى الخيال لتتخيل واقعا آخر، وحالات أخرى بدأت مع لعبة التمثيل بالحكي لتتصل مع خطاب كل ممثل، إلى مأساة وجود الإنسان في هذه المأساة بعد زيارة «شارون» للأقصى.

وتبلغ السخرية المتخيلة مداها حين يشحن الحكواتيون روح الحكي بقصة الممثل الشاب الذي تربى على دهشة مغامرات الأفلام الأمريكية وحبها، شاب فرح بالأمل الذي جاء مع اتفاقيات «أوسلو»، لينتشر الأمن والسلام، وردد قائلا بسخرية: «قالوا لي حمامة أوسلو ستطير بك على جناحها لتأخذك إلى هوليوود»، وتوقع بهذا الكلام أن تعود قاعات السينما لاحتضان الأفلام الهوليودية، وبدأ حلمه يكبر كي يتخصص في دراسة الفنون في هوليوود، ليصير ممثلا لامعا مشهورا، لكنه في أحد الأيام يرى إحدى كبرى الشركات السينمائية تصور فيلما في القدس، فبدأ ينتظر الممثل «ستالون» ليعيش لحظة تألق حالم في التمثيل، لكن التمثيل يصير لعبة سياسية حارقة في زمن الانتفاضة، لأن السينما صارت واقعا دمويا حقيقيا في باحة المسجد الأقصى، وتحولت معه الساحة إلى ميدان للقتال والتصفية الجسدية. لقد تم تركيب وبناء مشهد الحلم والواقع ومصادرة الرغبة بتحويل المجال إلى مشاهد محكومة بالحكي عن المكان، فميدان التصوير والتمثيل صار محكوما بقساوة وضرورة الاحتلال الحقيقي للفضاء

بعد زيارة شارون إلى المسجد الأقصى في 28 سبتمبر 2000. وأن «ستالون» سيتحول - في لعبة التمثيل - إلى «شارون ستون»، الذي يحمل في سيرته الدموية تاريخ الدم الفلسطيني. وأن الكومبارس الذين كانوا مجرد كومبارس سيصيرون جنودا حقيقيين يحملون البنادق والرصاص الحي وحولهم آلاف من الممثلين يحملون الحجر ويرجمون هؤلاء الجنود. وأن الرصاص والخدع السينمائية والدم الكاذب لم يعد له دور أمام حقيقة الأحداث بعد أن تحول الرصاص إلى حقيقة قاتلة، والخدع السينمائية تحولت إلى برنامج عسكري يواجه الأبرياء بالدبابات. وأن الممثل الذي يهوى التمثيل سيحمل الحجر ويشارك في المواجهة ليجد ابن عمه قتيلا برصاص الصهاينة. ويحكي ساخرا ومتسائلا: (سألت من الممثل؟ فقالوا شارون، شارون ستون. ولماذا بطنها كبيرة هكذا؟).

بهذا فإن مشاهد «قصص تحت الاحتلال» لا تستنطق الحالة بل هي صورة للحالة التي تحرض على رفض واقع الاحتلال مرددة شعر صلاح عبدالصبور: (انفجروا أو موتوا).

وبين الانفجار، أو اختيار الموت كان العرض يؤسس ارتجاله، وكان التصميم الحركي لثورة أطفال الحجارة أفعالا ترفض الإعلام المحيط بالقضية الفلسطينية، وهو الارتجال الذي لم يخل بالتكوين الفني للعرض وهو يلعب لعبة الكلمات، ويحكي عن البلاد المطوقة، وعن الطيارة التي تدمر، وعن اليهود الذين وصلوا البلدة، وعن «شارون»، وعن الحرم، وعن 1948 وعن الموسيقي الذي دفن نفسه في ركام الجرائد.

إضافة إلى التاريخ وإلى المتخيل أثناء الحديث في مشاهد العرض عن التمزق، كانت فكرة الموت تلاحق الحكواتيين، والإحساس بها يقض مضجعهم، ويربك إحساسهم، ويؤرقهم لأن الموت في فلسطين ليس موتا عاديا فرضته سنة الحياة، ولكنه موت اضطراري عمل العرض على بناء حالاته حين كان يستبدل صورا بصور، وكلاما بكلام، ولغة بلغة أثناء الحديث عن الموت، وفي الوقت الذي كان كلام النص يسير نحو حتفه، كانت المؤثرات الصوتية تكشف عن الموت الذي يتنوع في كلام النص في الصور التالية:

- صورة موت الفلسطيني برصاص القناصة.
- صورة الترهيب والقتل العمد بصواريخ الطائرات الصهيونية.
- صورة قتل الذاكرة الفلسطينية أثناء تنفيذ الإبادة الجماعية للناس في المدارس وفي المخيمات وفي المدن والمزارع.

هذه الحالات التي قدمتها «قصص تحت الاحتلال» لا تسير وفق الرؤية العدمية، أو الانقياد وراء التشاؤم القاتل خوفا من الجيش الصهيوني العرمرم، لكنها حالات قوية متماسكة تحكي بهمس شاعر عن الأمل في حياة تبوح بسر هذا الأمل في رمز النبتة المغطاة بركام الجرائد والصحف، وبالأمل كانت فكرة الانبعاث وإرادة الحياة تصوغ رؤية النص للعالم بعد

مقتل الممثلين الذين غابت أجسادهم بين ركام هذه الجرائد بعد القصف المدمر الذي تعرضوا له وكانت الدعوة إلى السلم بعد عودة ظهور الأصابع الحاملة لشارات النصر بشموخ التاريخ الفلسطيني، تصر على الاستمرارية في الحياة، وفي الوجود وفي التاريخ، وهي الرؤية التي قدمتها قصص العرض بمونولوجات وبسخرية سوداء وعبث أحيانا شخصت دوام ثورة الحجارة في زمن الانتفاضة فرسمت وجودها في خاتمة العرض برفع العلم الفلسطيني تعبيرا عن وجود شعب ودولة وتاريخ في هذا العلم وفي هذا العالم.

وبالبساطة في التعبير وبالتكرار الساخر للكلمات وباللباس الفلسطيني، وبالعلم الفلسطيني الذي ظهر من بين ظلمة العرض، كانت نهاية «قصص تحت الاحتلال» نهاية مفتوحة على ذاكرة العذاب الفلسطيني، وهو يتحدث عن المجازر وعن دم الفلسطيني المباح في «قصص تحت الاحتلال». ويتحدث عن التضرع لله من أجل العودة التي جعلت اللاجئ الفلسطيني في هذا التضرع يقول: (عندما كنت صغيرا، ظننت أن الله لي وحدي، لكن عندما كبرت عرفت أنه ليس لي وحدي فقط، بل للمسيحيين والبوذيين والزردشتيين وحتى لليهود).

زمن الانتفاضة في «وبعدين» لفرقة عناد

تعد فرقة «عناد» الفرقة المسرحية الفلسطينية الوحيدة في منطقة جنوب فلسطين، التي تعمل تحت وصاية وزارة الثقافة الفلسطينية، وتهدف إلى: «خلق مسرح فعال وعامل لأكثر من مائتي ألف فلسطيني يعيشون في منطقة جنوب الضفة الغربية والوصول إليهم أينما كانوا..» وتهتم هذه الفرقة بـ: «الطفل، وبكيفية خلق جيل منفتح على الثقافة والتعليم» وتعمل على «تقوية الحركة المسرحية» و«تشجيع الكتّاب المسرحيين الفلسطينيين وإنتاج نصوصهم على خشبة المسرح».

نشأت هذه الفرقة عام 1987 وتشكلت من الهواة، وبعد 1966 بدأ عندها العمل الاحترافي يتبلور في مسارها في زمن الانتفاضة، وبدأ تأصيل النضج الفني يأخذ موقعه في الظرف الفلسطيني الصعب الذي سار شرط الإبداع المسرحي وشرط الوعي بأهداف الخصم، وشرط تقديم صور من الإرهاب الإسرائيلي في فلسطين.

وفي زمن الانتفاضة، والتوتر والمعاناة اليومية للفلسطينيين، اختارت فرقة «عناد» نماذج من التجارب الحياتية المريرة التي يتحمل وزرها الإنسان العادي، ونسجت منها صورا وخطابات درامية جعلت من العنوان الصرخة الأولى لميلاد العرض. واكتماله في زمن العرض. من هنا كان العنوان: «وبعدين..؟» ((until when تأسيسا للكتابة الجماعية، وللعمل المشترك كمشروع مسرحي يقدم ظواهره الاحتفالية داخل المجتمع، وداخل الأسرة، وداخل النفس والشعور الفلسطيني.

ومن العنف الجسدي، والعنف النفسي، وعنف الحرب النفسية التي تطال كل شرائح المجتمع الفلسطيني بهذا العنف، لم نجد كتابة فردية للنص، ولم نجد تأليفا فرديا، لأن طبيعة الحالة جعلت الكتابة الدرامية جماعية توحدت في قوتها النفسية والفنية على النهج التالي:

- اعتماد ارتجالات أعضاء مسرح «عناد» لبناء العرض.
- جعل النص عبارة عن كولاج مجموعة من المشاهد الحياتية حول انعكاسات هذا العنف على المعاناة اليومية للفلسطيني.
- اللجوء إلى الوثيقة البصرية لإكمال الخطاب البصري بما يقدمه الخطاب اللغوي.

وبناء على هذه الطريقة التي تبنتها فرقة عناد في كتابة نص «وبعدين؟» كان الطقس المسرحي للعرض، وكانت الخطابات المتألمة بواقعيتها الصريحة، تؤكد أن العمل الدرامي في العرض، لا يقدم عالما له علاقة بالخيال، ولكنه يقدم تراجيديا إنسانية واقعية لها علاقة بالوجود وبشكل هذا الوجود وهو يعلن عن نفسه في عمل فني مرتجل قابل في كل لحظة إلى الدراسة والتطوير والإضافة حسب زمن العرض وحسب نوعية ومستويات المتلقي.

إن الكولاج، واعتماد الارتجال لم يخفيا أن لهذا العرض شكل بنيته التي تقدم خطاباته، وأنه عرض بنى بنيته التي ركبت مسار الفعل المسرحي فيه على قصيدته الواضحة في تقديم رموز الرداءة المتسلطة على فلسطين من خارج فلسطين، وهي البنية التي كشف عنها الجو القاتم والموحش الذي يلفه السواد والقسوة في العرض حين أرادت فرقة «عناد» أن تركب العالمين الواقعي والنفسي في شكل العرض الذي هو بنيته الخاصة بهذين العالمين، وأن تجعل الإحساس بالهلع والخوف والارتباك أساس تقبل هذا العمل الدرامي بهذا الشكل. من هنا أعادت الفرقة تشكيل الفضاء تشكيلا جديدا ليساير هذه القسوة، لأن الواقع المكتوب جماعيا في النص لا يمكنه أن يصور الواقع بكامله في الفضاء المألوف، والوثيقة المهيأة للاندماج في بنية العرض لا يمكنها وحدها خلق الفعل الدرامي إذا كانت محايدة وغير مقروءة قراءة متفحصة بإمكانها تقديم الرؤى التي تساير طبيعة العمل وأهدافه.

هذا جعل الفرقة تمزج ما بين عالم الواقع والعالم النفسي في نص واحد في العرض، في فضاء تم تكوينه من ثلاثة فضاءات كلها تنتمي إلى زمن واحد هو زمن العرض، وكلها تنتمي إلى تاريخ واحد هو التاريخ الفلسطيني، وأهم معاني هذه الفضاءات كانت مرسومة ببساطة دالة عن الزمن الفلسطيني في هذا التاريخ. هذه الفضاءات التي كان مدخلها «المخبأ» وثانيها «فضاء المتلقي» وثالثها «فضاء اللعب المسرحي».

لقد تعود جمهور المسرح الدخول من الأبواب المألوفة في المسرح، واحترام البناء الهرمي والهندسي للمسرح، لكن فرقة مسرح «عناد»

اختارت مدخلا مغايرا هو مدخل «دهليز» ضيق لا يفضي إلى البناء التقليدي المعروف للمسرح، بل يفضي إلى مخبأ مظلم ومحطم يدلف منه الجمهور إلى زمن آخر وإلى تجربة أخرى تقدم رموزها في الظلمة. وفي قسوة المكان يمارس هذا المخبأ إفصاحه عن خطاب هذه الرموز بـ:

● الحجارة المتناثرة فوق أرضية المخبأ، كدلالة على الخراب الذي لحق بالمكان.

● وجود أجهزة التلفزة التي تبث أشرطة مسجلة عما يجري في زمن الانتفاضة من تدمير وقصف وسقوط الأبرياء في فلسطين.

● تناثر جثث الجرحى والمعطوبين والجرحى في مكان رهيب تملؤه أصوات القصف الجوي والبري والبحري وانفجار القنابل.

● رمز التصريحات التي يدلي بها بعض المسؤولين حول ما يجري على أرض الواقع.

وأثناء الدخول إلى هذا المخبأ يكون المتلقي في حالة استنفار قوي، لأنه يقرأ حكاية النفق وما يقدمه من نصوص واقعية ومادية عن الزمن الفلسطيني، إنه يعيش فنية التزامن بين مجموعة من الخطابات التي تكشف عن الرموز التي كانت تنطق في هذا المخبأ بعنف الواقع لوضع المتلقي في رحم المعاناة الشديدة للفلسطيني، وإقناعه بأن العنف يعلم دروس البطولة.

أما الفضاء الثاني فهو مكان المتلقي، وهو يشبه خندقا يتمترس فيه المقاومون، إن هذا الفضاء عبارة عن أرضية لا توجد بها لا كراسي ولا أرائك بل حجارة متناثرة بين الممرات الضيقة، أما الجلوس فيتم فوق مصطبات قصيرة جدا.

أما في الفضاء الثالث، وهو فضاء العرض، فكان شبه خال، لم تكن فيه سوى أكوام الحجارة البيضاء، وشاشة عرض في الخلفية. ولم تبدأ فيه الحياة إلا بدخول الممثلين مهرولين يصرخون ويتأوهون فيضيع هذا الصراخ والأنين تحت صوت القصف المستمر الذي يتوقف. ويبدأ العرض بسؤال يردده الجميع على الجميع، (وينك؟)، (أين أنت؟)، (أين أنتم؟).

بهذه الأسئلة أرادت فرقة عناد - على لسان أربعة ممثلين - أن تقدم وجهة نظرها حول الحكايات اليومية، وحول القصف، وحول الواقع الفلسطيني المأساوي الذي لا يساعد على التأقلم مع الأوضاع الخاطئة القائمة على الباطل، ولا التعايش مع الاحتلال وقبول عوامل الإحباط. بهذه الأسئلة تريد المسرحية أن تحاور العالم بمأساة فلسطين، وتعرض المعاناة الإنسانية للفلسطينيين دراميا. فالأب يصر على الدفاع عن (حق أبنائه في النوم وفي الذهاب إلى المدرسة)، والعاشقان الفلسطينيان يحلمان بتكوين أسرة مستقرة آمنة، تضمن لحياتها الاستمرار بالإنجاب. لكن الفتاة تخشى الولادة بإحساس متقد بالقلق والخوف من الواقع، وتؤجل الولادة خوفا من موت الطفل إلى أن يصبح العالم أكثر أمنا وسلاما.

إن تيمة الحكاية بين الرجل والمرأة موزعة على تيمة الموت وعلى تيمة الولادة، وعلى تيمة الخصب. وهو ما توحد في حلم المرأة بالعودة إلى دارها لرعاية الشجرة التي ترعى فيها أجمل ذكريات العمر في مجتمع ممغوص.

ومع حالة التأجيل، هاته، كانت الوثيقة البصرية تلعب دور الدفاع عن أطروحة النص القائمة على تقديم مشهد سينمائي من بيت جالا، وصور من القدس، والمدن الفلسطينية، وصور المخيمات، مصحوبة باللون الأخضر رمز الخصوبة، واللون الأبيض رمز طهر الشهيد، والأحمر رمز المرأة الزوجة التي تدعم برمزها الوجود الفلسطيني في الحياة، وكان النشيد الوطني الفلسطيني، والعلم، وغصن الزيتون، وشريط الفيديو عن الزعماء العرب، وإنهاء العرض برقصة وأغنية من التراث الشعبي الفلسطيني، كلها وثائق بصرية حولت فضاء العرض إلى «ساحة ميدان» يقوم فيها الممثلون بتوزيع الحجارة على الحضور للمساهمة في فعل الانتفاضة لإنهاء الاحتلال، ومواجهة الإرهاب بكل أشكاله وألوانه وأقنعته.

وبتفعيل حضور الوثيقة البصرية في العرض، كانت حكايات الانتفاضة تتوقد في حكايات تلقائية مرتجلة تسجل بصوت عال رغبتها في الحياة والصمود بوضع فعل الانتفاضة أمام مسؤولياته التاريخية حين يتحول إلى فعل مسرحي أسس موقفه في العرض على المهام التالية:

- أن تاريخ الصهيونية هو تاريخ الإرهاب وتاريخ ممارسة حرب إبادة الشعب الفلسطيني، إنه النغث و«الشر الدائم الشديد».
- إن الإيديولوجية الصهيونية العنصرية لا تؤمن بالسلام. لأنها تغتمص العالم وتحتقره وتستصغره.
- إن استهدافات الصهيونية ليس في فلسطين، ولكن في الوطن العربي أيضا الذي التبك أمره واختلط.
- إن في المسار الصهيوني لا توجد محرمات ولا مواثيق دولية ولا أعراف.

إن لغة التحريض والمباشرة في عرض «وبعدين؟» ولغة إدانة العنف، والارتباط بالانتفاضة، وتمجيد الدم الطهور لشهداء الانتفاضة، كان أساس بناء حكايات الحب والولادة وتأجيل الولادة، أمام مد صهيوني لا يريد لا شعبا فلسطينيا على أرض فلسطين، ولا يريد حلا يضمن الأمن والاستقرار في المنطقة. من هنا صارت هذه المسرحية بتيماتها الواضحة انتفاضة داخل انتفاضة، وفعلا داخل فعل، ووعيا تاريخيا أربك الصفوف الصهيونية التي لم تتمكن من إجهاض الانتفاضة رغم المؤامرات الكبيرة على هذه الانتفاضة.

على الرغم من الخطاب المباشر لخطاب العرض، هناك حالات مهمة كانت تنبعث منها تيمة العرض، وهي المتمثلة فيما يمارس على الفلسطيني من عنف جسدي، ومن حرب نفسية، ومن أعمال تتوخى كسر الروح النضالية في الانتفاضة بتقسيم

المناطق وإقامة المستوطنات، ووضع الحواجز بين أفراد المجتمع الواحد، بين الإنسان والإنسان، بين الإنسان وذاته لمنع التواصل توسيعا لحالات الإحباط، وهو ما يفسر تأجيل الفرح والزواج والنوم وتأجيل الزواج والولادة. هذا التأجيل هو نتيجة للعنف المبرمج الذي تمارسه إسرائيل في فلسطين، وتمارسه على أشكال التعبير والمسرح والشعر والاحتفالات التلقائية.

وتقدم هذه المسرحية، صورة هذا الإحباط في الإبداع المسرحي في «وبعدين؟»، وتتحدى عوامل هذا الإحباط لتغيير المشاعر، والتخفيف من الضغط النفسي الذي أصبح حالة اعتيادية في الواقع الفلسطيني، وقد وضعت هذه المسرحية بخطابها الدرامي استراتيجية واضحة أهم أهدافها:

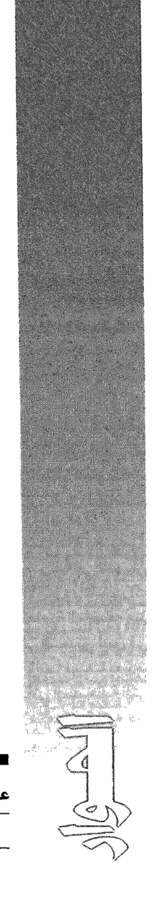
- كشف سياسة العنف النفسي والحرب النفسية الممارسة في فلسطين.
- التوكيد على أن هذا العنف عنف مبرمج يمنع التواصل حين تقسيم المناطق ووضع الحواجز.
- تقديم صورة ما يمارس من عنف جسدي على كل نفس أبية ترفض الضيم وترفض الأمر الواقع.

إن الفلسطيني لم يستنفد طاقة التحمل والضغط النفسي، وهو في هذا العرض ينطق بالعنف الذي يمارس على الكل، حتى أنه صار معمما في واقع قاهر وصعب. وهي الصور التي تكررت بهدف إبلاغ عمق الجرح إلى المتلقي.

لقد أنهت فرقة «عناد» زمن التلقي ببث لقطات عن عروضها للأطفال في المخيمات والمدارس مرددة الأمل في الحياة بنشيد هو جزء من حالة الإحباط السائد، به كانت تخلق الأمل الجديد بحنين يقول في زمن الانتفاضة: (كان إلنا بيت.. وكان عنده شجرة.. وكنا نريد نعمر ها البيت).

هوامش

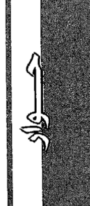
- قصص تحت الاحتلال. كتيب «القصبة».
- قدم عرض «قصص تحت الاحتلال» في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي سبتمبر 2001. (الدورة 13).
- فاز هذا العرض بجائزة أفضل عرض في هذه الدورة. ونال أيضا جائزة مهرجان «ليفت» البريطاني.
- شاهدت هذا العرض بمسرح السلام بقاعة يوسف إدريس، وأعدت مشاهدته في القاعة الكبرى لدار الأوبرا يوم 11 سبتمبر 2001 بمناسبة حفل اختتام المهرجان.
- مسرحية «وبعدين» لفرقة عناد للمسرح والفنون. مسرح عناد. بيت جالا. فلسطين.
- قدمت هذه المسرحية بمسرح السلام في 7 سبتمبر. في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي سبتمبر 2001. (الدورة 13).



■ مع الكاتب المسرحي

عبد الفتاح قلعة جي

أنور محمد



مشروعنا النهضوي بدأناه بالتكفير ولهذا سقط

حوار مع الكاتب المسرحي عبدالفتاح قلعة جي:

● حوار: أنور محمد

الحوار مع الكاتب والباحث المسرحي عبدالفتاح قلعة جي هو حوار مع رجل فكر «لا يرى أن هناك فارقا بين الحرية والسجن سوى قضبان الحديد التي تفصل بين السجان وسجينه، لذلك صارت الحرية الإنسانية هي شغله، هي محور تفكيره، محور بحوثه ومسرحياته:

● البداية - بداية كتابة أول نص مسرحي - ما سببها؟ هل هو الخراب، خراب القيم الإنسانية؟ أم أن هناك شيئاً آخر؟..

- الشعر والمسرح كانا متلازمين لدي. أول نص مسرحي - شعري كان بعنوان «بورسعيد» عن العدوان الثلاثي على مصر، كنت في العشرين، والعمل متواضع فلم أحتفظ به. الإرهاصات الأولى للكتابة كانت في الحادية عشرة من عمري، كنت أكتب مشاهد شعرية كوميدية وأعرضها على ابن عمي الشيخ عيدو، وهو شيخ كتاب تعلمت لديه، قال لأمي ذات يوم: ابنك سيصير شاعراً ويكتب «للمرسح» أول نص طبعته بعد أن أنجزته خلال دراستي الجامعية هو «مولد النور» وهو مسرواية شعرية ملحمية، وخلالها كنت أكتب نصوصاً مسرحية نثرية. وقد أدركت أن الشعر لم يعد لغة المسرح، وعندما ترأست فرقة المسرح الشعبي بحلب قدمت عدة نصوص: الفصل الثالث، صرخة في شريان مبتور، الدينار الأسود، المتغيرات السياسية والاجتماعية العاصفة منذ النكسة دفعتني إلى التحديق ليس في الواقع فحسب، وإنما فيما بعده، فكانت مسرحياتي الطليعية التي أخذت شكل اللامعقول ترهص بسقوط ايديولوجيات وشعارات كانت في أوج قوتها، وظهور بدائل لما تحتل الساحة بعد، وكانت تنبؤية ببدء خراب قيم إنسانية نبيلة متوازنة نشهد الآن دمارها «هكذا جاءت مسرحياتي: «ثلاث صرخات» التي قدمت ولاتزال تعرض في عدد من البلدان العربية بالإضافة إلى فرق سورية، ومسرحية «طفل زائد عن

الحاجة»، ومسرحية «السيد» و «صناعة الأعداد». وأنا لم أبحث يوماً عن البطل الايجابي في مسرحياتي، وإنما أتلذذ بتمزيق النمور الورقية والانتقام منها، لأن البطولة الوحيدة لدي هي للإنسان، والدفاع عن لقمته وحرية كرامته، أما مسرحيتي الصوفية «صعود العاشق» فهي حالة خاصة في تحرر الإنسان الداخلي بالعشق وصولاً إلى الإنسان الكامل.

● **خصومك يختلفون عليك، وأصدقاؤك يختلفون معك، ما السبب رغم أن أعمالك المسرحية وبرأيي تمجد الحرية الإنسانية، أعمالك تسعى سعياً حثيثاً وراء الحرية لإعادة الاعتبار لما فقدناه من الشهامة والنخوة والرجولة في صنع نهضة عربية مازلنا نفشل في تحقيقها وخاصة أننا نخرج من قرن شهد حربين عالميتين وحرباً طويلة باردة، وأربعة حروب عربية اسرائيلية (1948 ـ 1956 ـ 1967 ـ 1973) ما السبب ونحن على أبواب ألفية جديدة ـ قرن جديد ـ ماذا عندك.. وماذا سنفعل؟..**

ـ الخصومة شيء، والاختلاف في الرأي شيء آخر، الخصومات مكانها المحاكم. وأنا لم أخاصم أحداً لأنني احترم الإنسان واستقلاله الفكري، فإذا كان الآخرون بمراهقتهم الفكرية يعتبرونني خصماً فهذا شأنهم. إذا كان الإنسان بسعادته، وحريته، وأمنه الغذائي والثقافي هو المركز. فكل الأقطار في هذه الدائرة تنتهي إليه، وكل سائر على هذه الأقطار صديق مهما كانت مبادؤه أو معتقداته، ومن يعتبر الآخرين ضمن هذه الأقطار خصوماً فهو وحده الحائد عن المركز، إذا لم نبدأ الألفية الثالثة بالكف عن تكفير الآخرين، فإننا سنعيش ألف سنة أخرى في ضياع. إن مشروعنا النهوضي بدأناه بالتكفير ولهذا سقط، كنا انعزاليين ولهذا أغلقنا على أنفسنا الدائرة، ولم نفتح النوافذ للإطلال على النفس، أعماق النفس الإنسانية، أو على العالم، ولم نسمح للنسيم، نسيم الحرية الحقيقي العبور إلى زنزانتنا التي ألزمنا أنفسنا بالعيش فيها، ولم نستفد من حربين عالميتين مدمرتين، وأربع حروب عربية اسرائيلية، وأخرى عربية عربية.. بينما استفادت أوروبا من حروبها، لأنها عاشتها فعلاً، بينما نحن لم نعش حروبنا إلا من وراء نشرات الأخبار ومطالعات الصحف.

● **ما الذي يشدك إلى التراث لتمتح منه ابداعك المسرحي، أنت واحد، وجمال الغيطاني واحد، أنت في المسرح، وجمال الغيطاني في الرواية، لماذا التراث؟ هل فيه مقاعد أكثر راحة وأماناً من مقاعد الواقع المعاصر؟**

ـ تجد في التراث دائما ما يشدك إليه، بالطبع ليست مسرحياتي كلها من التراث، إنه واحد من المحاور التي أعمل عليها، ويرتبط العمل بالتراث لدي دائماً بالتجريب، وهذا يعني أيضاً المغامرة المدهشة والغوص في أعماق الواقع، الحكاية التراثية كما في مسرحياتي: القناصة بنت الملك النعمان، وفانتازيا الجنون، وصناعة

الأعداد، واختفاء وسقوط شهريار، ودستة ملوك يصبون القهوة، هي دائماً طنجرة أطبخ فيها الواقع بكل مأساويته ولا معقوليته. الغيطاني يفعل الشيء نفسه في الرواية، نحن نلجأ إلى التراث لأمور منها: أن له ألقه وظلاله وإيحاءاته وأنه يشكل عمقنا التاريخي أو الأسطوري، وتجربتنا الشعبية عبر العصور، والأهم من ذلك أننا نستطيع من خلاله الكشف السريري عن الواقع، فنعرض الداء، وندين الجرثومة التي تنهش الجسد العربي من غير ضجيج أو مباشرة أو خطابات لا يتحملها التشخيص على المنصة، كما أنه يشكل أيضاً شريطاً أميناً في عصر الكلمة المطوقة، الحكاية التراثية مرآة كبيرة عندما أضعها على خشبة المسرح، إنما أفعل ذلك ليرى جمهور المسرح فيها نفسه وواقعه، يرى فيها الظالم والمظلوم، الجائع والمتخم، العلم والجهل، الحرية والمستبد. في مسرحيتي «صناعة الأعداد» مثلاً استعرت شخصية صلاح الدين الأيوبي من التاريخ وقدمتها معكوسة باسم صلاح الدين الثاني.. فالثالث.. وهكذا الأعداد لا تنتهي.. وتلذذت بتمزيق هذه النمور الورقية.. لقد كتبتها في أواخر السبعينات ونشرت في بيروت عام 1980، وبالنسبة لما حدث بعد على الساحة العربية تعدّ مسرحية تنبؤية.

● **مسرحيتك «سقوط شهريار التي صدرت عن اتحاد الكتاب العرب عام 1998، بالنسبة لي أراها إحدى المسرحيات العربية الملحمية التي مازالت تبحث فنياً في مسرح الطليعة «المسرح التجريبي» هل أنت في كتابتك لها تحاول مرة أخرى قراءة التراث، وخاصة أن شهريار في ألف ليلة وليلة هو رمز للاستبداد السلطوي «كيف تحل المشكلة معه؟ كيف يصير التاريخي - شهريار - في المسرحية هشاً، عنكبوتاً تأكله ؟ ولا يقاوم؟؟..**

- مسرحية اختفاء وسقوط شهريار نموذج للشغل على التراث بطريقتي الخاصة. يطالعك فيها البناء الملحمي والرؤية السينوغرافية الباهرة، إنه عمل بصري وفكري تأصيلي يقوم على القاعدة التي أسست لها في أبحاثي المنشورة تحت عنوان «مشروع آخر في المسرح العربي». هناك ثلاثة مستويات عملت عليها، الأول مستوى العلاقة بين شهرزاد وشهريار حيث نجد شهرزاد هي التي تتكلم، وشهريار أبكم يصدر أصواتاً حيوانية ويذب البعوض عن جسمه فتقول له شهرزاد إنها أرواح الذين قتلهم. وشيئاً فشيئاً ينحل شهريار وتضعف شهيته للطعام حتى يختفي وتحل محله صوره ثم يتداعى عرشه، والثاني مستوى الحكاية من ألف ليلة وليلة وهي حكاية الأمير نور الدين وجارته أنيس الجليس، والوالي.

- وقد اضطررت إلى استعمال كلمة الوالي بدلاً من الخليفة لضرورات الموافقة على النشر...، والثالث مستوى الكاتب المسرحي السيد كاف وزوجته الذي يكتب هذه المسرحية

وهو مصاب «بالعنة» مثل شهريار، والوالي، مع تباين نوع «العنة» 1 ـ عنة المستبد القاتل ـ شهريار ـ الذي تحاصره أرواح الذين قتلهم ظلماً، 2ـ عنة السياسي (الوالي)، 3ـ عنة المثقف (الكاتب). أما الكاتب فتشي به زوجته إلى رجال الأمن مقابل مبلغ من المال فينتهي إلى السجن. هذه الخيوط المتشابكة بين التراث والواقع هو نهجي في التجريب على التراث في هذه المسرحية، ويختلف الأمر بالنسبة لمسرحيات أخرى، إنها قراءة معاصرة للتراث.

● هل استطاع المسرح العربي أن يؤسس مسرحاً عربياً خاصاً به؟ أي أن تكون له هوية كهوية المسرح الفرنسي ـ الهندي ـ الأمريكي؟ أم أنه لايزال يتأثر بالمدارس المسرحية في أوروبا وأمريكا وغيرها؟..

ـ المسرح العربي عمره حوالي مئة وخمسون عاماً، وهي فترة ليست كافية لإعطاء هويته، غير أن هناك تجارب مسرحية عربية تأصيلية على امتداد الوطن العربي، ومن الطبيعي أن يتأثر المسرح العربي بالمدارس الأجنبية، لكن استمرار الإتباع لهذه المدارس لا يتفق وعملية التأصيل والبحث عن هوية هذا التأثر بدأ يخف الآن مع ترسخ أقدام مؤلفين مسرحيين ومخرجين عاشوا الحدث العربي، وبالرغم من أننا مضطرون إلى العمل ضمن العلبة الإيطالية إلا فيما ندر في بعض العروض، فإن السعي إلى خصوصية مسرحية عربية يجب أن يستمر.

المسرح العربي لم يولد من الظواهر المسرحية العربية، وإنما ولد في رحم الشروط المسرحية الغربية، هكذا كانت تجربة مارون النقاش، أما تجربة أبو خليل القباني العربية شكلاً ومضموناً رغم بدائيتها، فإنه لم يتم التواصل معها وبخاصة بعد أن عاد الموفدون لدراسة المسرح من الغرب. اليوم لدينا تجارب كبيرة في التأليف والعرض المسرحيين تقع في قلب عملية الترسيخ لهوية عربية مسرحية، بعضها يقع ضمن دائرة الضوء، وأغلبها يقع خارج دائرة الضوء، وهذه مهمة النقد المسرحي والإعلام والتوجيه، في عام 1994 دعيت لحضور الملتقى العلمي الأول لعروض المسرح العربي بالقاهرة، تناولت بحوثه مسألة الهوية، وكنا مجموعة من المسرحيين العرب جمعنا هاجس واحد هو التأصيل لمسرح عربي، وخلال الملتقى قمت مع زملاء لي بتأسيس جماعة المسرح والتراث، وكان يمكن للرؤى المتعددة أن تتبلور في عمل موحد لو عقدت ملتقيات أخرى. لكنه كان ملتقى يتيماً، وبقيت محاولات التأصيل وتأسيس هوية مسرحية عربية تعود إلى نوازع وتجارب فردية.

● في لبنان نشاط مسرحي مستمر، عروض مسرحية متواصلة، هذا يعني في بعض ما يعنيه أن الحركة المسرحية في لبنان أكثر جرأة وأكثر محاكاة للواقع ـ برأيك وأنت صاحب تجربة مسرحية عربية متميزة ما السبب في ذلك. وهل ـ في لبنان

مسرح له خصوصية كما في سورية ومصر وتونس والمغرب. ومن يلفت انتباهك من المسرحيين اللبنانيين؟؟..

- ألتقي دائماً مع مسرحيين ونقاد من لبنان في المهرجانات العربية أرى عروضهم وأتحاور معهم. لكنهم نمادج مختارة. أما الحركة المسرحية الحقيقية في لبنان فتحتاج لمعرفتها جيداً إلى متابعتها على أرض الواقع، والمطالعات النقدية عنها في الصحف بالنسبة لي لا تكفي. لكن التجارب المسرحية اللبنانية التي اطلعت عليها في المهرجانات ممتازة، على سبيل المثال تجارب روجيه عساف وفرقته، ويعقوب الشدراوي، ثمة بحث مسرحي حقيقي على مستويي الشكل والمضمون. وروجيه في مسرحياته «حوادث عام 36»، «وأيام الخيام»، «وأيوب» لإلياس خوري يجيدان تفكيك الواقع الاجتماعي والسياسي وإعادة بنائه مسرحياً، والشدراوي يجيد الغوص في أعماق الشخصية من خلال منمنمات حياتية ولديه حس ايقاعي رائع. بالطبع هناك أعمال شعبية تجارية كالتي في باقي البلدان العربية، وتتناول الواقع بالنقد السطحي المباشر، لكنها رغم جماهيريتها لا يمكن أن تدرج مع النشاط المسرحي الإبداعي.

● لماذا النص المسرحي العربي حتى نهاية الستينات كان نصاً اتباعياً؟ وهل دعوة توفيق الحكيم ويوسف ادريس لكتابة مسرح عربي هي بعض من غيظ، هي بعض من غضب لكتابة نص إبداعي عربي؟ هل هو الخوف على القومي، على التأسيس للقومي؟ وماذا تقول عن محاولات مارون النقاش وأبي خليل القباني، هل هي لدفن ما فعلاه حتى لو كان فيه بعض الحياة؟؟.

- لا شك أن توفيق الحكيم ويوسف ادريس كانا من المؤسسين لنص مسرحي عربي، وكان لابد من مرور فترة كي ينضج التأليف المسرحي ويصبح النص المسرحي نص خشبة، وبعدها تبدأ المغامرة في التأليف أو التجريب في المسرح. وكان لتأسيس المسارح القومية منذ الستينات دور كبير في الولادة الحقيقية للنص المسرحي العربي. أضف إلى ظهور هذه النصوص منشورة عن طريق مؤسسات رسمية كوزارة الثقافة واتحاد الكتاب أو بطرق خاصة. أما إذا كانت النصوص المسرحية في فترة الثورات الوطنية التربوية موجهة لصالح ما هو وطني أو قومي، فإن النصوص بعد هذه الفترة كانت موجهة للتصدي للمؤامرات ضد الاستقلال، أو لمعالجة أمراض اجتماعية، ويبدو أن الأحداث الساخنة السريعة التي تلت ذلك، والفترات التي تحكمت فيها ايديولوجيات معينة في دفة الحكم أوقعت النص المسرحي العربي في أسر «الدائرة السياسية» من غير أن تنتج مسرحاً سياسياً. أما معالجة القيم الوجودية الكبرى فقد بقيت نادرة، ومجرد ظهورات متفرقة في أعمال بعض المسرحيين. ومنذ أواسط السبعينات وإلى الآن، وبالرغم من بعض التراجع في

المسرح العربي، وصمت بعض الكتاب المسرحيين وتوقف بعض المهرجانات، فإن أسماءً مهمة في التأليف المسرحي استطاعت أن تؤسس لنص مسرحي عربي متعدد الاتجاهات. من الاحتفالية لدى عبدالكريم برشيد في المغرب، إلى الشغل على التراث لدى الطيب الصديقي، فألفريد فرج، وسعد الله ونوس وممدوح عدوان وعبدالفتاح قلعة جي، إلى الواقعية، والعمل على التيمات العربية الخالصة لدى صقر الرشود وعبدالرحمن المناعي.... لكننا قد لا نحس بالطعم العربي في مسرحياتنا إلا إذا قارناها بالنصوص المسرحية الغربية الحديثة.

● **أنت تعرف أن البريختية كانت تأسيساً على الايديولوجي - الماركسي - والتي انتشرت طويلاً في الوطن العربي نصاً وإخرجاً - وكانت اتباعاً - لا ابداعاً - ولاتزال تؤثر للآن. هل أثرت على الإبداعي؟ سعد الله ونوس تأثر ببريخت، أنت أيضاً تأثرت به في بعض نصوصك.. هل لها علاقة بتأخر الإبداع - إبداع النص المسرحي العربي - العربي الشكل والمضمون والرائحة؟؟؟.**

- البريختية موجة اكتسحت خشبة المسرح وبخاصة في سوريا أيام المد الماركسي ولست ضدها أو ضد أية مدرسة تقدم جديداً في المسرح، فبريخت مسرحي مبدع. لكن تقليد الإبداع ليس بإبداع، وفي هذه الفترة «الاتباعية كنت أكتب المسرح الطليعي التجريبي، وقد جوبهت آنذاك من دعاة البريختية والماركسيين بالتكفير، حتى إنه في مناقشة أحد العروض التي قدمتها فرقة من دمشق قال مخرج مسرحي ماركسي في مداخلته وكأنه يخاطب المسؤولين: كيف توافقون على مثل هذا النص وكان النص هو «ثلاث صرخات». الآن وبعد انحسار موجة البريختية، وبعد التبدلات السياسية العالمية، يعود المسرح التجريبي إلى احتلال الخشبة، وبخاصة في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ويعود من كان متهماً آنذاك بالرجعية إلى احتلال الصدارة التقدمية في المسرح. المسرحي، مؤلفاً كان أو مخرجاً، هو بشكل ما باحث في الفكر والجمال والشكل، ومغامر بحار يقود سفينة وسط الأنواء بين شعاب مرجانية وجزر مجهولة، منطلق أساساً من حريته التي لا تحدها حدود، وعندما يوظف هذا المسرحي نفسه لصالح حزب أو نظام معين، ويعمل على مسطرة ايديولوجية أياً كانت، فقد اختار لنفسه أن يكون منفذاً لا مبدعاً، لأن الإبداع لا ينفصل عن الحرية وعن ارتياد المناطق غير المكتشفة أو المأهولة، دعنا لا ننساق وراء التشاؤمية التي يحملها سؤالك، ففي العقود الثلاثة ونحن نغادر بوابات الألفية الثانية لدينا رموز مسرحية في التأليف وفي الإخراج انتجت نصوصاً عربية ممتازة. لكنها تحتاج إلى نقد مسرحي واسع الإطلاع والمعرفة يرتب أوراقها ويقيم عمارتها، فيبين الاتجاهات والمدارس المسرحية في الوطن العربي والقيم

الفكرية والجمالية التي تناولتها. والتجارب المسرحية الكبيرة، لكن هذا الأمر يحتاج إلى باحث وناقد مسرحي متمرس ومتابع للعروض المسرحية ليس من خلال المهرجانات العربية فحسب، وإنما من خلال الحركة المسرحية في كل قطر.. وهذا أمر صعب فالأمر ليس كدراسة الرواية مثلاً في الوطن العربي، بحيث يستطيع الناقد جمع نصوص الروايات ودراستها فالعرض المسرحي (ميداني) وكثير من النصوص المسرحية تعرض ولا تطبع.. لكن الأمر ليس بمستحيل، أما بعض من يتواجدون باستمرار في المهرجانات المسرحية العربية فقد تحولوا إلى شخصيات مهرجانية يقضون إجازة سياحية ولم يعملوا على الاستفادة من حضورهم الدائم في هذه المهرجانات بتقديم دراسات شاملة للمسرح في الوطن العربي.



• إعـــداد: زينب رشـــيــد

الكـويـت

النص المسرحي الكويتي في ثلاثة أبحاث

■ د. نديم معلا: الغربة في النص المسرحي الكويتي لا تقوم على صدام قوى اجتماعية ولا على قهر أو قمع سياسي.

■ د. إبراهيم غلوم: نصوص المسرح في الكويت أورثت لدينا شعورا متناقضا إزاء التراث.

■ أ. صدقي حطاب: الاتكاء على الاقتباس والترجمة في النص المسرحي الكويتي يعود إلى الأربعينيات.

ضمن فعاليات مهرجان القرين الثقافي الثامن، وفي إطار ندوة: «الأدب في الكويت خلال نصف قرن (1950 ـ 2000) قُدمت ثلاثة أبحاث حول النص المسرحي الكويتي، وهي:

ـ «قضية الغربة والاغتراب في النص المسرحي الكويتي» للباحث الدكتور: نديم معلا (سورية)، وعقب عليه الدكتور عبد الغفار مكاوي (مصر).

ـ «حضور التراث في النص المسرحي في الكويت: الأوهام والتناقضات» للباحث الدكتور إبراهيم عبد الله غلوم (البحرين) وعقب عليه الأستاذ عبد العزيز السريع (الكويت).

ـ «نماذج من الترجمة والاقتباس في النص المسرحي الكويتي) للأستاذ صدقي حطاب (الأردن) وعقب عليه الدكتور أحمد عثمان (مصر).

يرى الدكتور نديم معلا في بحثه: أن الغـربة في النص المسـرحي الكويتي تنقسم إلى أربعة أنماط:

1 ـ غربة المكان.
2 ـ غربة الزمان.
3 ـ الغربة الإنسانية.
4 ـ غربة الآلة (الاغتراب).

فغربة المكان تعني المكان النقيض أو الجغرافيا النقيضة وهو ليس مجرد حيز أو مجال أو فضاء، لأنه محمل بدلالات ثقافية.

والغربة تأتي من تنافر الدلالات، وتعـارض الأعـراف والتـقـاليـد، والمنظومة الأخلاقية، وقد عبرت مسرحية «ضاع الديك» للكاتب عبد العزيز السريع عن هذه الغربة.

أما غربة الزمان فتتجسد من خلال مسرحية «واحد اثنان ثلاثة أربعة..» لمؤلفيها: صقر الرشود وعبد العزيز السريع، حيث يتم فيها تقابل زمنين، الفجوة بينهما واسعة، وترصد حركة الشخصيات عبر هذه المواجهة أو المقابلة، ويكون الصراع بين الزمنين والشخصيات التي تسكنهما.

ويعالج الكاتب سليمان الحزامي موضوع (الغربة الإنسانية) في مسرحية «الطين» حيث تبدو أقسى أنواع الغربة تلك التي يعيشها الإنسان داخل أسرته أو وطنه، فهو لا يرحل من مكان إلى آخر، أو من مكان إلى آخر، أو من زمن إلى آخر وإنما الغربة تنمو وتؤسس داخله، ثم تصير سياجا يلتف حوله ويدفعه نحو الانكفاء على الذات.

كما يعالج الكاتب نفسه (غربة الآلة) في مسرحيته «مدينة بلا عقول» التي يبدو فيها الإنسان مستلبا أمام الآلة، وعبدا لها.

ويخلص الدكتور معلا من خلال بحثه إلى أن «الغربة في النص المسرحي الكويتي لا تقوم على صدام قوى اجتماعية (طبقية) ولا على قهر أو قمع سياسي. ولا تقارب وصفا اقتصاديا مأزوما، أو تشي بانفصام بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، وأما الاغتراب الناشئ عن تحويل الإنسان إلى آلة، فهو يعبّر عن نزعة كوسموبوليتية (كونية) همها الإنسان وهي حالة نادرة في النص المسرحي الكويتي، الذي شغله الواقع الكويتي بطيفه الاجتماعي، أولا وقبل كل شيء».

ويتوقف الدكتور إبراهيم عبد الله غلوم في بحثه عند قضية «التراث وحضوره في النص المسرحي الكويتي: الأوهام والتناقضات»، فيناقش مفهوم التراث وتوظيفه وحضوره وتجلياته في النصوص من خلال العناوين التالية:

مقدمة.. تقليب الأوهام.
أولا: التراث ليس ماضيا.
ثانيا: التراث ليس أقنعة.
ثالثا: التراث ليس هوية متعلقة.
رابعا: التراث ليس إسقاطا.

■ أشكال حضور هيمنة التراث:
- حضور مسرحي أم حضور مضاد؟
- الحضور النمطي للتراث.
- حمد الرجيب، أحمد العدواني: الافتراضات المتناقضة للمهزلة.
- محمد النشمي، سعد الفرج،

سالم الفقعان: التراث ضدا للحياة
- الحضور التشاكلي للتراث.
- الحضور النسقي للتراث.
- الخاتمة: ويصل من خلالها إلى القول: أسئلة كثيرة يكفي أن تطرح دون أن يجاب عليها، لكي ندرك أن ما أنجزه النص المسرحي في الكويت والخليج عبر خمسة عقود (1950 - 2000)، لم يختبر الحد الأدنى من إمكانات المسرح في تحرير الماضي من الحاضر (الاستيهام) وتحرير الحاضر من الماضي (النسقية)، ولعل ما أنجزه كان مضادا ومتناقضا مع المسرح بوصفه عقلا جديدا لحياتنا المعاصرة، وليس بوصفه مستودعا لأفكارنا المستعصية على أن تحيا ولو بأمد جيل واحد فقط من أجيالنا.

وفي بحثه: (نماذج من الترجمة والاقتباس في النص المسرحي الكويتي) يسوق الأستاذ صدقي حطاب عددا من عناوين المسرحيات التي قدمت في الكويت معتمدة على الترجمة والاقتباس عن مسرحيات عربية أو أجنبية مثل: «مجنون ليلى» أحمد شوقي، و«سر الحاكم» لعلي أحمد باكثير، و(البخيل) لموليير، وأضرار التبغ» لتشيخوف ويعود الفضل في إخراج وتقديم تلك المسرحيات إلى رائد الحركة المسرحية في الكويت الأستاذ حمد الرجيب.

ويستعرض الكاتب ثلاثين عنوانا مسرحيا مترجما ومقتبسا عن مسرحيات عربية وأجنبية قدمت على مسارح الكويت مشيرا إلى تكويتها من خلال اللهجة المحلية.

الكاتب المسرحي والروائي السوري: وليد إخلاصي يهدي مختارات من أعماله إلى مكتبة رابطة الأدباء

● في زيارة ودية إلى مقر رابطة الأدباء قدم الكاتب وليد إخلاصي أحد عشر مجلدا من أعماله المختارة هدية إلى مكتبة الرابطة تقديرا منه لدور الرابطة الثقافي، ورغبة في وضع أعماله بين أيدي القراء في الكويت الشقيقة.

وقد أصدرت دار عطية للنشر والترجمة والتأليف (دمشق - بيروت) هذه المختارات التي جاءت على النحو التالي:

المجلد الأول (298 صفحة): بعنوان (حكايات الهدهد وروايات أخرى)، ويضم:

الأعمال الروائية: شتاء البحر اليابس - أحزان الرماد - حكايات الهدهد

المجلد الثاني: (404 صفحات): بعنوان (دار المتعة وروايات أخرى)، ويضم:

الأعمال الروائية: بيت الخالد - الحنظل الأليف - دار المتعة

المجلد الثالث: (384 صفحة): بعنوان (زهرة الصندل وروايات أخرى)، ويضم:

الأعمال الروائية: أحضان السيدة

الجميلة - موت الحلزون - هل رأيتهم يحلمون - الأعشاب السوداء - زهرة الصندل

المجلد الرابع (336 صفحة): بعنوان (باب الجمر ورواية أخرى)، ويضم: العملين الروائيين: ملحمة القتل الصغرى - باب الجمر

المجلد الخامس: (313 صفحة): بعنوان (الدهشة في العيون القاسية وقصص خرى)، ويضم:

المجموعات القصصية: قصص - دماء في الصبح الأغبر - زمن الهجرات القصيرة - الطين - الدهشة في العيون القاسية - التقرير - يا شجرة يا..

المجلد السادس (384 صفحة): بعنوان (خان الورد وقصص أخرى)، ويضم:

المجموعات القصصية: الأعشاب السوداء - خان الورد - ما حدث لعنترة - الحياة والغربة وما إليها

المجلد السابع: (430 صفحة): بعنوان (السماح على إيقاع الجيرك ومسرحيات أخرى)، ويضم:

النصوص المسرحية: الصراط - سهرة ديمقراطية على الخشبة - السماح على إيقاع الجيرك - من يقتل الأرملة - عجبا إنهم يتفرجون - هذا النهر المجنون

المجلد الثامن: (354 صفحة): بعنوان (أوديب ومسرحيات أخرى)، ويضم::

النصوص المسرحية: أوديب: - أنشودة الحديقة - رسالة التحقيق والتحقق - قريبا من ساحة الإعدام - من يسمع الصمت - إيقاع بلا نهاية - ليلة العمر القادم.

المجلد التاسع: (397 صفحة): بعنوان (مقام إبراهيم وصفية ومسرحيات أخرى)، ويضم:

النصوص المسرحية: كيف تصعد دون أن تقع - إطلاق النار من الخلف - فرح شرقي - مقام إبراهيم وصفية - القدر يحك رأسه - الديب.

المجلد العاشر: (378 صفحة): بعنوان (ورود حمراء للشعر الأبيض)، ويضم:

النصوص المسرحية: قطعة وطن على شاطئ قديم - طبول الإعدام العشرة - المتعة ا - لقمة - الزقوم سبدلا - صرعة العندليب - اللغو - طفولة جثة - التبادل - الليلة العلمية - حدث في يوم المسرح - ورود حمراء للشعر الأبيض - البكاء في ضوء القمر - مرثية للطير الغائب - الثرثرة - الثعبان - القرد - الصياد والفريسة.

المجلد الحادي عشر: (424 صفحة): بعنوان (موجات نقدية ولقاءات)، ويضم: نماذج من الحوارات واللقاءات المختلفة.

الأصاليون يكشرون عن أنيابهم للحداثيين ومسرح الشباب يفضح الوحشية اليهودية

القاهرة: محمد الحمامصي

أيام القاهرة ولياليها الثقافية لا تخلو من مؤتمر أو ندوة أو ملتقى أو أمسية تقام في ظل المؤسسات

الرسمية الثقافية أو خارجها، وعلى الرغم من ذلك تبدو الحركة الثقافية ومنذ فترة غير قصيرة في حالة ركود، حيث إن أغلب - إن لم يكن معظم - هذه الفعاليات تبدأ وتنتهي دون أن تحرك شيئا أو تثير انتباها إذ تشكل الندوات الخاصة بالمؤسسات الرسمية نوعا من تسديد الخانات وبنود الميزانيات، أما ندوات الأفراد والتجمعات الثقافية فتسودها الشللية والمجاملات، الأمر الذي ينعكس الآن وبشكل كبير على حركة الإبداع التي لم تعد تقدم الكثير من الكتابات الجيدة، وكذلك الحركة النقدية التي لم يعد يلتفت إلى آرائها جمهور المقيمين والمهتمين، وقد ظهر ذلك واضحا في الفترة الأخيرة وبعد الانقسام الذي شهدته الحركة عقب قضيتي رواية (وليمة لأعشاب البحر) للكاتب السوري حيدر حيدر، وروايات (أبناء الخطأ الرومانسي) لياسر شعبان، و(أحلام محرمة) لمحمود حامد، و(قبل وبعد) لتوفيق عبد الرحمن.. هذه الرؤية بحاجة إلى دراسة طويلة تقرأ هذه الحركة من جوانبها ومستوياتها المختلفة، لكن بشكل عام يمكن القول إن أحوالها باتت محزنة.. وهذه الندوة/ المناظرة التي أقامها (منتدى المثقف العربي) الذي يرعاه الشاعر اليمني عبد الله الشميري بين أنصار الحداثة وأنصار الأصالة في الأدب العربي، تكشف عن بعد خطير وصلت إليه الحركة الثقافية المصرية، حتى لو رأى البعض ما يخالف وجهة النظر هذه، فأن تبدأ الندوة بكلمة للناقد عزازي علي عزازي يقول فيها (نحن نحاول إرساء قيمة ثقافية كبرى لتحقيق الديمقراطية التي لا تسمح بتطابق الآراء) طالبا من الناقد د. صلاح فضل تعريف الحداثة حتى لا تلتبس المفاهيم وتعم فوضى المصطلحات، لتدور بعد ذلك معركة ينفي فيها كل طرف (الحداثيون: د. صلاح فضل - إدوارد الخراط - عبد المنعم رمضان) الطرف الآخر (د. كمال نشأت - د. جابر قميحة - محمد التهامي) ويسخر من آرائه، حتى ليعتبر الشاعر محمد التهامي أن ما يحدث بافتعال مثل هذه المعارك بمثابة الإثم في حق الشعر الذي يعاني في رأيه من أزمة شديدة، فهل هذا يعني إلا وجود فجوة كبيرة تعاني منها الثقافة العصرية.

يقول د. صلاح فضل: إن مفهوم الحداثة يرتكز على التمسك بالتراث، فبعد أن نهضم هذا التراث نستطيع تجديده وتطويره بأشكال وأنماط لم تكن معروفة من قبل، وقد يرفع بعض الحداثيين مفهوم القطيعة لكنه لا يعني الانسلاخ من المعارف القديمة. ويشير إلى أن الخلافات منذ بداية القرن العشرين بين السلفيين الذين يتصورون أنهم حراس الفكر وبين المجددين المبدعين انتهت تاريخيا بانتصار موجات التجديد، مؤكدا على أن أحدا لا يستطيع أن يدعو إلى قطع الصلة بالجذور القديمة.

وعلى الجانب الآخر الرافض

للحداثة يرى الشاعر د. كمال نشأت أن الكتابات الشعرية الآن خارج السياق التطوري لحركة الشعر العربي، بل ودخيلة عليه، وقال: لقد أنكر د. فضل أن الحداثيين لا يعترفون بالتراث، والحق أنهم لا يعترفون بالفعل به والدليل على ذلك النصوص الشعرية لهم وقد كشفت عن ذلك بالتفصيل في كتابي (شعر الحداثة في مصر.. الابتداءات والانحرافات).. وأضاف أن القضية ليست اختلافا في المصطلح بقدر ما هي اختلاف حول أدب يخالف كل ما قبله والحداثيين لا يعترفون بالتراث، ووصف د. كمال نشأت بعض النصوص الحداثية أنها تكتب بلغة العفاريت، بل وحرض جمهور الحاضرين على السخرية منها حيث ألقى بعض المقاطع لعدد من الشعراء.

وردا على ذلك أكد الكاتب والناقد إدوارد الخراط أن الحداثة قيمة فنية مرادفة للأصالة كقيمة لا تزال باقية في شعر أبي نواس الذي يمتزج الوعي الحسي عنده بما يتجاوزه وكتابات الصوفية الكبار مثل ابن الفارض والنفري.. ومن جانبه وبعد أن تأكد من أن الحوار وصل بعدائه للحداثة إلى حد صعب قرر الشاعر عبد المنعم رمضان إلقاء قصيدة.

القدس بين السيناريوهات العربية والإسرائيلية

في الندوة التي أقامتها مؤخرا لجنة العلوم السياسية في المجلس الأعلى للثقافة برئاسة مقررها د. علي الدين هلال وزير الشباب والرياضة تحدث فيها كل من د. أحمد صدقي الدجاني ود. عبد الله الأشعل ود. طاهر شاش. كشف د. الدجاني عن أن خطة رئيس الوزراء الإسرائيلي آريل شارون نحو القدس تعتمد على عدم الانسحاب من القدس واتخاذها عاصمة لإسرائيل، وأنه يعتمد في تحركه السياسي على عدم توافر احتمالات التوصل لتسوية بسبب التصلب الإسرائيلي حول قضيتي القدس وعودة اللاجئين، ومن ثم التطلع إلى اتفاقيات جزئية وزيادة التجهيز اليهودي مع إمكانية إجراء تعديلات طفيفة على مضمون هذه الخطة لمصلحة تنفيذ غالبيتها لتتوافق مع أطروحات حزب العمل التي صدرت في ورقة عن الحزب في أول نوفمبر 1995 وأطروحات الليكود التي طرحها بيجن في كتاب (مكان بين الأمم) وكذلك أفكار الأحزاب الدينية الأخرى المشاركة في الحكومة ومنها شاس، هذا فضلا عن التأثر برؤية الرئيس بوش للتسوية في مسألة القدس.

وأضاف الدجاني أن رؤية السلطة الفلسطينية تتمثل في استمرار الانتفاضة وحشد التأييد السياسي العربي والإسلامي والدولي لتحسين العروض المطروحة من قبل الجانبين الإسرائيلي والأمريكي.

في حين أشار د. طاهر شاش إلى أن اليهود نجحوا في إقناع العالم

بأسره أن القدس يهودية منذ آلاف السنين وأنهم لم ينسوها أبدا إلى أن عادوا إليها.. وأكد أن اليهود يعملون وفق تخطيط دقيق لابتلاع القدس الشرقية وفرض الموقف الإسرائيلي على العرب والعالم كله..

رؤية بانورامية للوحشية اليهودية

وبعيدا عن الرؤية السياسية لمعالجة الأوضاع الراهنة في الأراضي المختلفة في فلسطين والوحشية اليهودية البشعة في التعامل مع الفلسطينيين العزل، عالج العرض المسرحي (رطل لحم) الذي قدم على خشبة مسرح الشباب في القاهرة، وهو من تأليف الكاتب المسرحي والناقد الراحل د. إبراهيم حمادة، الشخصية اليهودية بأبعادها المختلفة النفسية والعصابية والفكرية والتطلعية، وذلك من خلال رؤية فنية متميزة جسدها مجموعة من شباب الممثلين، وأخرجها المخرج إيمان الصيرفي.

العرض يدين الشخصية اليهودية فاضحا ما تحمله من غل وحقد وتدليس، وكاشفا عن ملامحها العدوانية وسمومها الخبيثة، موضحا أن الطاقة الإيمانية التي تملأ قلوب أطفال الحجارة تمثل رعبا للجانب اليهودي، لكنه ليس بالرعب الكافي لردعها، وتساءل العرض في صرخة مدوية إلى متى السكوت على إسرائيل وعبثها بمقدرات الشعب الفلسطيني مطالبا بالبحث عن أساليب جديدة لمواجهتها.

وقد لجأ المخرج إيمان الصيرفي إلى استخدام المادة الفيلمية والشرائح السينمائية التي تكشف فظاعة اليهود وممارساتهم الوحشية ضد الفلسطينيين العزل، كما جاءت الخلفية على خشبة المسرح لتشكيل رؤية بانورامية للوحشية الإسرائيلية حيث مثلت شبكة من النسيج العنكبوتي تتدلى منها أشلاء الأجزاء الممزقة والنجمة اليهودية الثلاثية.

مختارات جديدة بالعربية لماركيث

تضم هذه المختارات (مختارات قصصية 1947 - 1992) للكاتب العالمي جابريل جارثيا ماركيث، ترجمة وتقديم علي إبراهيم علي ومراجعة د. صلاح فضل، اثنتي عشرة قصة قصيرة، ثلاث منها ما تنسب للمجموعة الأولى: (عينا كلب أزرق)، و(الإذعان الثالث)، و(ليلة طيور الكروان)، وثلاث أخرى تنسب إلى المجموعة القصصية الثانية وهي (قيلولة الثلاثاء) التي يعتبرها ماركيث أفضل قصصه القصيرة على الإطلاق، و(الأمسية المدهشة التي قضاها بلتثار)، و(جنازة الأم الكبرى).. أما المجموعة الثالثة فقد اختار منها المترجم قصتين: (الموت الدائم فيما وراء الحب)، و(الحكاية العجيبة والحزينة لطيبة القلب إيريندريدا وجدتها قاسية).. أما القصص

الأربع الأخرى فقد جاءت من مجموعته القصصية (اثنتا عشرة قصة في ترحال) على اعتبار أنها جزء من نسيج فكر فيه المترجم بعناية، وحاول أن تكون هناك بعض الروابط بين قصص المختارات التي تدور حول رؤية ماركيث - أو لو شئنا الدقة الراوي - للثقافة الأوروبية واعتمادها الكامل على العقل.

وتعكس المختارات تناغما عجيبا بين عناصر الواقع سواء الممكنة الحدوث أو المستعصية.. وتناغما عجيبا فيه بساطة مثيرة بين تأثير الثقافة الإسبانية والأوروبية والثقافية المحلية وزهضمها كلها وإخراج عمل ينطق بأصالة الإبداع الذي هو السر الأساسي - بالإضافة إلى عناصر أخرى - في تلك الشهرة التي طبقت الآفاق والتي استحقها عن جدارة ماركيث إلى جوار كتاب آخرين من أبناء أمريكا اللاتينية.

• صدوق نور الدين

المغرب

المهرجان الدولي للمسرح الجامعي في دورته الثالثة عشرة حوار الثقافات وتقارب شبيبة العالم عبر الإبداع والتعبير الفني

١ - احتضنت مدينة الدار البيضاء الدورة الثالثة عشرة للمهرجان الدولي الجامعي للمسرح والذي يشرف على تنظيمه كلية الآداب والعلوم الإنسانية ابن امسيك/ سيدي عثمان. والجدير بالذكر أن المهرجان كان قد تعطل بعد أن تم تبديله بآخر تحت عنوان (عتبات). ولقد جاءت المشاركة في هذه السنة قوية حيث أسهمت بالحضور مجموعة من الدول التي نذكر من بينها: بلغاريا، إيطاليا، هولندا، البرتغال، رومانيا، فرنسا، سلوفينيا، مصر، الأردن، لبنان وفلسطين إلى كلية الآداب التابعة لأغادير ومحترف الفنون في مراكش.

ولقد جاءت المساهمات المقدمة في هذه التظاهرة عالية الجودة فنيا وفكريا، وهي الرغبة التي حرص على بلورتها الجهاز المنظم للتظاهرة، وذلك في محاولة لتطوير المهرجان والارتقاء به إلى مصاف مجموعة من التظاهرات الدولية المماثلة.

على أن من بين العروض التي تم تقديمها ضمن هذا المهرجان نجد:

- الزاروب: فرقة تل الفخار

(الأردن / فلسطين).
- حياة حياة: فرقة المسرح الحر (الأردن).
- البهلوان: فرقة جامعة القاهرة (مصر).
- الوصول إلى النار: جامعة روح القدس (لبنان).
- أنا روحك (بلغاريا).
- في انتظار غودو (إسبانيا).
- كان تيلر (فرنسا).
- شولر وكليكور (سلوفينيا).
- سابينا سيزاروبي (إيطاليا)
- اللامتوازنان (هولندا)..

ولقد وزعت العروض على امتداد العاصمة الاقتصادية الدار البيضاء (المعاريف / ابن امسيك/ سيدي بليوط) وغير هذه المركبات الثقافية.

2 - ولقد تمت موازاة المهرجان ومواكبته بحصيلة من الورشات الإبداعية والفنية التي طالت من ناحية المهتمين بمجال المسرح كما أنها شملت مجموعة من الفنانين. ومن هذه الورشات نجد:

● ورشة الغناء: وهي ورشة تم التقديم لها وفق التالي: من قال إن الفنانين لا يعرفون الغناء ومن قال إن المغنين لا يعرفون التمثيل؟ وبذلك فإن أعمال هذه الورشة توجهت بالأساس إلى الممثلين والمغنين على السواء، بحثا عن تطوير الموهبة إلى اكتشافها. وتم الإشراف عليها من طرف (باولا لافيني / إيطاليا).

● ورشة خلق الشخصيات: وتهدف هذه إلى صياغة الأهداف التالية:
- الاسترخاء الجسدي وتداعياته.
- اكتشاف الجسد في مواجهة الانفعالات.
- معرفة تدبير الانفعالات.
- التطبيق الأساسي على نصوص كلاسيكية ومعاصرة.
- خلق الشخصيات.
- الشخصية والفعل والانفعال..

ونشطت هذه الورشة من طرف ماريا غولي كودمان.

● ورشة التقنيات الأساسية لألعاب السيرك: وترمي إلى تلقين المبادئ الأولية التي تساعد عى التمرس بفن السيرك. وأشرفت عليها (غانا وديديبي)

● ورشة لقاءات وإبداعات وكانت من تنظيم خالد تامر واستهدفت تقديم طرق وأساليب التفكير التي تمكن من اكتساب الثقة والتوازن اعتمادا على الحركات الجسدية.

● ورشة تسيير وترويج الفرجة: وهي من تنشيط بياتريس فانيي وترمي إلى كيفية إعداد الفرجة عبر مختلف المراحل من إعداد النص إلى إخراجه وإلى مرحلة العرض.

● ورشة إعداد مشروع مسرحي أو منتوج إلى الأساليب التي تتحقق لترويجه والدفع به إلى التداول..

إلى غير هذه الورشات التي نالت إقبالا من طرف أغلب المهتمين، إذا ما ألمحنا إلى الخبرة المتلكة من لدن الأطر التي أشرفت عليها.

3 - على أن الندوة التي تمت وقائع جلساتها في هذه الدورة تمثلت بالأساس في (ندوة محمد الكغاط: تفاعل الناقد والمبدع) حيث توزعت محاورها على النمط التالي:

1 ـ تجربة النقد والتلقي وأسهم فيها بالمشاركة كل من الباحثين والنقاد: حسن المنيعي ويونس الوليدي وفهد الكغاط وفوزية لبيض ومحمد عزيز وأحمد الغازي.

2 ـ قراءة في إبداع محمد الكغاط: وتدخل في هذا المحور كل من الأساتذة: خالد أمين وسعيد الناجي وميلود بوشايد وحسن يوسفي وبنياسر عبدالواحد ومحمد قيسامي.

واختتمت هذه الندوة التي جاءت تكريما لروح الراحل محمد الكغاط بحصيلة من الشهادات التي نذكر من بينها:

شهادة عزيز الحاكم وإبراهيم الدمناتي والحسين لمريني ومحمد بلهيسي والمسكيني الصغير ومحمد فراح ومحمد جبران. ولقد تم الاستهلال لهذه الندوة بكلمة جاء فيها:

«لقد آمن محمد الكغاط بأن النص إنما هو بعض المسرح وليس كل المسرح، ولذلك ألح على ضرورة العودة إلى أصولنا المسرحية المتعلقة بوسائل التعبير، وأن نأخذ ما هو جميل لنصوغ به قالبا مسرحيا نستخدمه وسيلة من وسائل أدائنا المسرحي. كما آمن محمد الكغاط كذلك بأن الفرجة تراث إنساني وبأن الشخصيات المحلية يمكنها أن تكون شخصيات تعبر عن هموم الإنسان بمفهومه الكلي وبأن الشكل يمكنه أن ينبع من المضمون.

4 ـ ولقد تم اختتام هذه الدورة بإعلان أسماء الفائزين بالجوائز إلى الفرق على السواء وذلك على الشكل التالي:

ـ جائزة أول دور ذكوري: وجاءت مناصفة بين إسبانيا من خلال (ميكال بريبطو) ومصر (محمد شاهين) من جامعة القاهرة.

ـ جائزة ثاني دور ذكوري: وهي مناصفة بين فيصل كيول من مدينة مراكش المغربية وبابلو باسكيس من إسبانيا.

ـ جائزة أول دور أنثوي: وحظيت به لبنان من خلال ريما القديسي إلى جانب ليليا مدينا من إسبانيا.

ـ جائزة ثاني دور أنثوي: وكان من نصيب رشيدة بهوشي وحياة جعفري وهما من مدينة أغادير المغربية.

ـ جائزة أحسن نص: وكانت لعمر سحنون عن (قطرات).

ـ جائزة السينوغرافيا لحسن المشناوي عن مسرحية (صفية).

ـ جائزة أحسن إخراج: وكانت جماعية حيث فازت بها إسبانيا.

ـ الجائزة الأولى للمهرجان: وهي منافسة بين إسبانيا والمغرب.

ولذات المناسبة تم توزيع شواهد تقديرية على مجموعة من المشاركين.

وكان الأستاذ عبدالحق حمام عميد كلية الآداب والعلوم الإنسانية قد ألقى كلمة في ختام هذه الدورة مشيدا بالجهود التي بذلت فيها، كما أنه حيا إسهام الطلبة في الدفع بهذا المهرجان خطوة إلى الأمام وهو ما دأبت التظاهرة على الدوام الخوض فيه.

يبقى القول إن هذه التظاهرة قد انطلقت أساسا في 1988م.

• علي الكردي

دمشق

الإبداع والأنوثة شهادات.. وتساؤلات!

مبدعات سوريات في الأدب والمسرح والسينما والفن التشكيلي، ناقشن في إطار «ملتقى الإبداع النسوي» في دمشق، الذي نظمته دار الشموس، بمبادرة من الناشرة ندى العلي، موضوع الإبداع النسوي، بمشاركة عدد من الكتاب والمبدعين (نبيل المالح، ثائر ديب، نبيل سليمان، حسن م. يوسف، سليمان حسين، محمد قارصلي)، والغاية، مقاربة جوهر الإرباك الذي يحيط بمصطلحات: «امرأة، أنوثة، نسوية، نسائية»، وسبر العلاقة بين خصوصية الأنثى المبدعة، وبين إبداعاتها من وجهات نظر النقد النسوي، وفيما إذا كان هذا الأمر يتعلق بالأنثى في أعماق التفكير العربي وغيره، أو هو جهل بالمصطلحات ودلالاتها.

وإذا كان هذا الموضوع، قد أشبع نقدا وتحليلا في مصر وبلدان المغرب العربي المهاجر، فإن رياحه على ما يبدو، هبت متأخرة بعض الشيء على الواقع الثقافي المشرقي، الذي تابع صدى تلك النقاشات التي تجري هنا وهناك من خلال الصحف والدوريات العربية.

توزعت فعاليات الملتقى، حسب الجنس الإبداعي، فخصص يوم واحد لكل جنس: (الرواية، السينما، المسرح، القصة القصيرة، الشعر، الفن التشكيلي..) ولوحظ حرص الجهة المنظمة، أن يقدم ناقد ما، في كل يوم، ورقة عمل نظرية، لضبط المصطلح، وتحديد ماهيته ومن ثم إسقاطه على الجنس الإبداعي الذي يُراد درسه.

ولعل مداخلة الباحث ثائر ديب، كانت الأكثر تعبيرا عن ماهية المصطلح، بمقاربته «الإبداع النسوي» حيث ميز بين ثلاثة مفاهيم هي «النسوية، الكتابة النسوية، والنقد النسوي، «راسما حدود الاختلاف بين هذه المفاهيم، باعتبار أن مفردة (أنثى) تشير إلى العناصر البيولوجية التي تميز النساء جنسيا عن الرجال، فيما استعمل كلمة (أنثوي) حول ما تفرضه المبادئ الثقافية والاجتماعية البطريكية من أنماط الجنس والسلوك، بينما تشير (النسوية) إلى قضية سياسية تتعلق بالحركات التي ناصرت قضية المرأة، وظهرت في أواخر ستينيات القرن العشرين.

على ضوء ذلك، لا يكفي برأي ديب، أن تكون الكاتبة امرأة، حتى نكون أمام «كتابة نسوية»، إذ يجب التفريق بين «الكتابة النسائية» التي تركز على التجارب النمطية للنساء، وبين الكتابة «الأنثوية» التي ترتكز على وصف تناول التجارب النموذجية للمرأة، وكل ما يتعلق بتجربة الأنثى التي همشها، وأسكتها النظام الاجتماعي السائد، وبين «الكتابة النسوية» التي تتبنى موقفا واضحا ضد البطريركية، والتمييز الجنسي على مستوى الوعي والمضامين، وعلى مستوى تثوير الأشكال والأدوات الفنية، والنموذج الأخير، حسب ديب هو ماهية ما ندعوه بـ «الكتابة النسوية»، باعتبارها كتابة تغييرية، تسعى للاختلاف المرتكز على خلخلة الخطاب الأبوي، والانتصار لقضية المرأة.

إرباك المصطلح..

الغموض، والضبابية، وعدم تمييز الحدود الفاصلة بين هذه المفاهيم، كان السمة العامة التي ميزت شهادات المبدعات مما أظهر عدم الاتفاق على تعريف محدد للأنوثة، والأنثوي، والكتابة (الفن) النسوي بين المشاركين، ولو رصدنا بشكل مكثف، تلك الشهادات، نتبين حجم الإرباك، وعدم الوضوح، فالمخرجة المسرحية نائلة الأطرش، اعتبرت أن خصوصيتها كأنثى، لا علاقة لها بما تنتجه من إبداع في الإخراج المسرحي.. إذ يحكم نتاجها هواجسها الفكرية والجمالية، وإذا كان ثمة خصوصية، فهي برأيها خصوصية المسرح كمهنة، وليس خصوصية الجنس، وأبدت الأطرش دهشتها لهذا الفصل بين إبداع أنثوي، ونسوي، وبذلك تكون قد توقفت، دون أن تدرك، عند التعريف الأول: (الأنثى)، الذي يشير إلى العناصر البيولوجية البحتة، التي تميز النساء جنسيا عن الرجال، وبالتالي لم تتلمس الفوارق الفاصلة بين الأنوثة، والكتابة النسوية، والنقد النسوي، كمفاهيم.. وما تفرزه هذه الخصوصية على مستوى الوعي والممارسة الإبداعية.

اعتبرت القاصة رباب هلال أن الكتابة «هي وسيلتها للاختلاف، ورفع الصوت باللاموافقة»، وأضافت: «الرجل ليس عدوي، هو صديق ورفيق، كما أنه ليس محرري أبدا: فكلانا مستعبد ينشد

التحرر»، وبهذا المعنى، كانت هلال أقرب إلى مفهوم «النسوية»، خاصة وأنها أشارت أيضا إلى «الاختلاف» على صعيد التقنيات القصصية والأشكال والأدوات الفنية التي تبحث عنها.

الشاعرة رشا عمران رصدت تطور وعيها.. وكيف انعكس على تطور إبداعها، واعترفت أن مشكلتها كانت في عدم قبول أنوثتها، ثم اكتشفت هذه الأنوثة في مرحلة لاحقة، حيث باتت تظهر مفرداتها في نصها، وتزامنت هذه المسألة مع اختلاف علاقتها مع جسدها، حيث صار الجسد: التوق.. الاهتمام، واختفى الجسد: الخوف، اللامبالاة..

الروائية نعمة خالد، قاربت الموضوع من زاوية موت الأب بالمعنى الرمزي كسلطة أبوية، وبالمعنى السياسي كأب بديل، وهذا ارتبط عندها بانكسار المراهنة على التجربة والخروج من وهمها «هذه الوجوه التي تتطلع للمرة الألف من صوت أبي، أو أخي، أو قائد سياسي، أو شبح بوجه مزدوج..» بيد أن المرأة والرجل من وجهة نظرها يربط بينهما «خيط سري واهن ومتين بين روحين.. في فضاء محموم باسم الحرام..».

الروائية د. ميه الرحبي، ركزت على تجارب الكاتبات بشكل عام، واعتبرت «أن همّ المرأة يعنيها، ولكن من خلال الهمّ العام، همّ الوطن كله، برجاله ونسائه» وبهذا المعنى فالرحبي أيضا لا تؤمن بما يسمى «إبداع أنثوي» أو «نسوي»، وبالتالي لا تقف كثيرا عند التمايزات التي أشرنا إليها بين أنثى وأنثوي ونسوي.

الروائية مي جليلي اعتبرت كتابة المرأة «صرخة في وجه ضلالات التاريخ وعنجهية الذكورة» ولكن لم تقل، كيف يتم لها ذلك، على صعيد المضامين، والأشكال والأدوات الفنية، بينما أبدت القاصة سلوى الرفاعي ترددها بين الامتثال والطاعة للسلطة الأبوية، وبين التمرد عليها، وهذا ينعكس برأيها على اختيار موضوعاتها وبناء شخصياتها، التي تخاف عليها أن تثير اللبس والتأويل.

القاصة ابتسام شاكوش، لا ترى فرقا بين «الأدب النسائي والرجالي» وقد يكتب الرجل عن مشاكل المرأة، كما تكتب المرأة - برأيها - عن مشاكل الرجل، «فالأدب الحقيقي هو الأدب الملامس للهمّ الإنساني، كائنا من كان كاتبه»، وهي بهذا التعميم، تنفي عمليا الحساسية الخاصة للإبداع النسوي.

الشاعرة ناديا غيبور، تقصت تاريخ الأدب العربي منذ العصور القديمة، واستعرضت مكانة المرأة العربية المبدعة، وخاصة الشاعرات في سياق التاريخ، لتقول: «إن المرأة العربية، رغم حضورها المميز على ساحة الشعر العربي، قد ظلمت دائما، ولم تأخذ الموقع الذي تستحقه، وهذا الأمر ينسحب برأيها على العصور الحديثة، فأصوات نسائية كبيرة كمي زيادة، وفدوى طوقان، ونازك الملائكة، واكبن حركة التجديد والحداثة، وقبلهن وبعدهن أصوات كثيرة ظهرت، ثم غيبن بشكل أو بآخر ولأسباب كثيرة، وخلصت أن الشاعرة السورية استطاعت الخروج من شرنقتها الأنثوية إلى فضاءات قومية وإنسانية منحت شعرها نكهة خاصة.

وعلى أهمية ما قالته غيبور، فإنه لا يصب في محتوى محور الملتقى، الذي يركز، على علاقة خصوصية الأنثى المبدعة مع إبداعها، من وجهة نظر، النقد النسوي الذي يتخذ موقفا نقديا واضحا،

ضد البطريركية، والتمييز الجنسي على مستوى المضامين والأشكال والأدوات الفنية، وبالتالي يبحث عن موضع الإبداع النسوي في هذا السياق.

من جهتها اعتبرت القاصة نجلاء أحمد، أن العملية الإبداعية تحتاج إلى الكثير من الجهد والمعرفة والصدق، وأشارت أنها لا تحمّل شخصياتها القصصية، أكثر مما تحتمل من منطوقات ومعتقدات، تفوق مستوى وعيها، فالصدق الفني والواقعي، يفترض برأيها تقمص شخصيات من فئات وشرائح اجتماعية مختلفة.

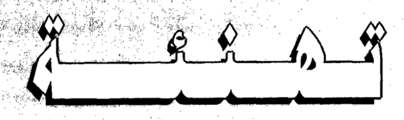
كذلك لا تفصل نجلاء ذاتها ككاتبة وأنثى، عن محيطها الخارجي الذي تتفاعل معه، وتعتبر أن الإبداع عموما يلعب دورا في تجميل الحياة وتطهير النفس من العقد، وبفضل إيمانها أن ما تصوغه من أدب، يعبر خير تعبير عن هواجسها الشخصية وقناعاتها (التي تهم الآخرين) فهي تبدي ارتياحها وثقتها بنفسها، بيد أنها، لم تناقش أساسا محور الملتقى، وقدمت شهادة متعالية عن التمييز بين (امرأة، أنوثة، نسوية، نسائية)، وكأنها تتحدث عن كائن محايد لا علاقة له بموضوعنا.

يتساءل نبيل سليمان: هل نحن في لحظة جديدة من أبدية العلاقة بين الجنسين، لحظة تتعنون بالإبداع والحرية، لكي تكون حاسمة ونهائية ويبدأ الجواب بالقول الفصل للطبيعة بين الجنسين وبالقول الفصل للتاريخ في مفهومات الذكورة والأنوثة والإبداع، وحيث يبدو القولان رهنا بالقمع ورهنا بالحرية.

يرى سليمان: أن كثيرا من الكتابات القصصية، والروائية النسائية، يرجّع ببؤس صوت الذكور، بينما بنى كثير منها خصوصيته الأنثوية في تعبير خاص ونظر خاص.. من جهة أخرى يعتر سليمان أن العصبوية، أو التبشيرية في النقد النسائي أو النسوي، ليس فيها إلا ما يؤذي الإبداع والأنوثة.

ويشير إلى مواقف شتى للنساء من الأدب النسائي أو النسوي، إذ ترفض هذا التفريق، دلال حاتم، وسميرة بريك، وأسيمة درويش، وحبيبة محمدي، وسهام بيومي، وسواهن، فالمهم برأيهن هو الإبداع أو الفن، على يد المرأة أو الرجل، بينما تلح الأخريات على ما يميز بين إبداع الجنسين، ويتعلق الأمر باللغة نفسها. من هنا يعتري المرء الدهشة والاستغراب كما يقول ديب، إزاء رفض كثير من الكاتبات والناقدات العربيات «وصم» كتابتهن أنها كتابة نسائية أو كتابة أنثوية أو نسوية، ومع أن هذا الرفض قد يعبر في بعض الحالات عن رفض للانغلاق على الذات، وترك الموارد الكتابية على اختلافها للرجال، إلا أنه ينم في معظم الحالات عن جهل نظري وسياسي وإبداعي، كما يعبر عن خوف وخنوع ورغبة بالتمسك بالتقاليد البطريركية في الكتابة، والبقاء تحت عباءتها.

ويختم ديب التساؤلات الدقيقة التالية، التي تشخص الحالة على أكمل وجه: إذا كان المقصود بـ«كتابة النساء» ما قصدناه بها من أنها كل كتابة تكتبها امرأة فهؤلاء الكاتبات نساء فعلا، أم ماذا؟ وإذا ما كان المقصود بـ«الكتابة النسوية» تثوير الكتابة شكلا ومضمونا على طريق مواجهة البطريركية والتمييز الجنسي، فهذا شرف وطموح يصعب بلوغه وينبغي أن يكون محل اعتزاز وافتخار، لا محل نبذ ورفض يغطيان صعوبة الوصول إليه.



أسرة مجلة «البيان» تشاطر أبناء الكويت فرحتهم الغامرة بعودة صاحب السمو

الشيخ جابر الأحمد الصباح

سالما معافى بحمد الله.

كما تهنئهم بعيد الأضحى المبارك، والعيد الوطني، وعيد التحرير، متمنية من الله عزّ وجل أن يديم نعمة الأمن والأمان على هذه الأرض الطيبة.

«مجلة البيان»

وكلاء توزيع البيان

- الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف ـــــ هـ: ٢٤٢١٤٦٨
- القاهرة: مؤسسة الأهرام ـــــ هـ: ٥٧٨٦٣٠٠ـ ٥٧٨٦١٠٠
- الدار البيضاء: الشركة الشريفية لتوزيع الصحف ـــــ هـ: ٤٠٠٢٢٣
- الرياض: الشركة السعودية لتوزيع الصحف ـــــ هـ: ٤٩١٩٤١
- دبي: دار الحكمة ـــــ هـ: ٦٦٥٣٩٤
- الدوحة: دار العروبة ـــــ هـ: ٤٢٥٧٢٣
- مسقط: مؤسسة الثلاث نجوم ـــــ هـ: ٧٩٣٤٢٣
- المنامة: مؤسسة الهلال ـــــ هـ: ٤٣٤٥٥٩

لوحة الغلاف: محمد تايرت/ المغرب



ألقٌ تلألأ في سماء بلادي   في يوم عَوْدِكَ وازدهت أعيادي

وتزينت أغلى البلاد لحبها   مَن غيرُ حبك يستحق ودادي